Codrina Laura Ioniţă

SIMBOLURI ALE ARTEI MEDIEVALE

Pe copertă: Simbolurile celor patru Evenghelişti
Concepţia grafică a volumului: Codrina Laura Ioniţă
Lector şi corector: Luminiţa Budei

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
IONIŢĂ, CODRINA LAURA
Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea /
Codrina-Laura Ioniţă. - Iaşi : Artes, 2011
Bibliogr.
ISBN 978-606-547-071-2

7.038(100)"19"

Codrina-Laura Ioniţă

SIMBOLURI ALE ARTEI MEDIEVALE

Ediția a II-a

Artes

2011

„Simbolul anunţă un alt plan de conştiinţă decât cel înfăţişat de evidenţa raţională; el reprezintă CIFRUL unui mister, fiind singurul mod de a spune ceea ce nu poate fi exprimat cu alte mijloace”

Henry Corbin[1]

[1] Henry Corbin, *L'imagination créatrice dans le sufisme d'Ibn' Arabi*, Paris, 1958, p. 13. *Apud* Jean Chevalier şi Alain Geerbrant în *Dicţionar de simboluri*, vol. 1, Ed. Artemis, Bucureşti, 1984, p. 22.

Introducere

Arta apelează deseori la simbol, fie figurat, fie geometric. De ce este nevoie de această modalitate de comunicare? Cum să înţelegem simbolul? Ce însemna el pentru omul medieval? Şi ce semnificaţie are simbolul în artă? Lucrarea de faţă încearcă să demonstreze că simbolul reprezintă posibilitatea de transmitere a ceva ce altfel rămâne imposibil de exprimat. Textul este structurat într-un prim capitol, teoretic, unde se încearcă o clarificare a noţiunii de simbol, urmat de alte patru, care sunt constituite din exemplificări ale utilizării simbolului în artele medievale.

În prima parte am încercat să arăt că simbolul ne face să înţelegem o realitate cu ajutorul alteia[2]. Procesul simbolizării se sprijină, după Augustin (*De Doctrina* 1,1,2), pe o triadă. Avem mai întâi cuvântul (sau imaginea în artă) care sunt semne pentru o anumită realitate (leu, vultur, piatră..,) care, la rândul ei, trimite spre o alta[3].

[2] Augustin, „la création symbolique est de faire comprendre une réalité au moyen d'une autre" : « aliud dicitur ut aliud intelligatur » (*De Doctrina christiana* 3,37,56).

[3] Suzanne Poque, *Le langage symbolique dans la predication d'Augustin d'Hippone*, tome I, Etudes Augustinienes, Paris, 1984, p. XXI: „Pour faire comprendre une réalité (res) on commence en effet par nommer une « autre »réalité (res1) et le premier signe est donc un signe vocal (uox , uerbum) , de cette « autre » réalité

Această „altă" realitate este de fapt esenţa simbolului, deoarece prin mijlocirea imaginilor cunoscute, accesibile, cel ce interpretează simbolul reuşeşte să aibă acces la necunoscut, la ceea ce altfel ar rămâne inaccesibil. Simbolul devine punte între vizibil şi invizibil, epifanie a Celui Necreat în lumea creată. Orice lucru din lumea materială poate să aibă la un moment dat o semnificaţie spirituală (M. Eliade credea că orice acţiune umană îşi avea originea într-un gest divin, iar simbolul mărturisea despre o dimensiune secretă a omului). Chiar lumea însăşi poate fi un simbol pentru Cel ce a creat-o. Însă înţelegerea unui simbol cere o participare activă din partea celui care îl descifrează. S. Poque afirmă că intuiţia este esenţială în gândirea simbolică, deoarece aceasta are *raţiunile* sale pe care raţiunea nu le cunoaşte[4].

Capitolele următoare ale lucrări se apleacă asupra câtorva simboluri frecvente în iconografia, arhitectura şi în decoraţia medievală. Culoarea şi forma fac din realitatea reprezentată în iconografia bizantină o non-realitate, o imagine de *dincolo* de realitate. Numărul, înţeles ca principiu divin care structurează întreg universul, devine element principal în arhitectura catedralelor, atât prin simbolistica cifrelor, cât şi prin raporturile şi proporţiile pe care le generează şi care se constituie ca expresii ale armoniei universale. Transmise din generaţie în generaţie şi păstrate ca un mare secret, aceste proporţii oglindesc imaginea lumii, a omului şi a lui Dumnezeu. Simbolurile figurative, întruchipate în imagini variate, sunt fie pozitive,

---

susdite (res=cgnitio), qui est à son tour signe de la réalité que l'on veut faire saisir (res2) : signum (uox) → res 1 → res 2".

[4] Suzanne Poque, *Le langage symbolique dans la predication d'Augustin d'Hippone*, tome I, Etudes Augustinienes, Paris, 1984, p. XIX.

ca simbolurile celor patru evanghelişti, fie negative, ca materializările duhurilor întunericului în garguii catedralelor.

Înţelegerea nivelului simbolic al artei conduce la depăşirea concretului şi la trăirea anagogică a artei.

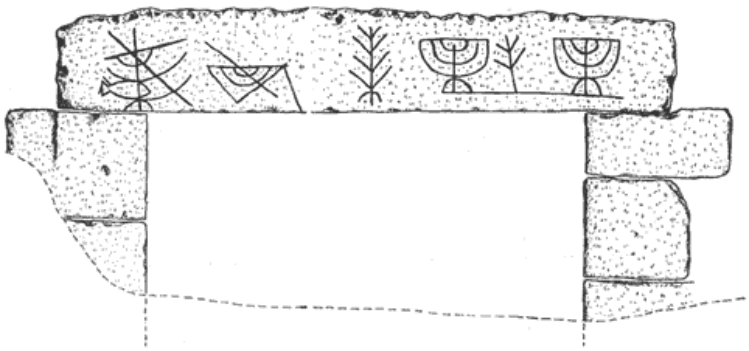
Capitolul I

Simbolul în gândirea medievală

1. Etimologie. Simbolul - nevăzutul *care dă sens* văzutului

De-a lungul timpului ceea ce s-a înţeles prin *simbol* a avut diferite sensuri. La greci *symbolon* era un obiect care, tăiat în două, devenea semn de recunoaştere pentru două persoane despărţite o vreme. Potrivirea celor două părţi iniţiale (*sym-ballo*) mărturisea vechea relaţie de prietenie, ospitalitate, alianţă...[5]. Ulterior, o dată cu apariţia helenismului şi apoi a creştinismului, simbolul capătă semnificaţia de „semn de recunoaştere iniţiatic, secret". În vechile comunităţi creştine, veşnic ameninţate cu reprimarea şi nevoite permanent să se ascundă, *Credo*-ul „Simbolul credinţei", devine, în plan lingvistic, semn de recunoaştere. El este cel care va aduna o comunitate care împărtăşeşte aceleaşi valori, aceeaşi credinţă. În plan figurativ, aceeaşi funcţie de semn de recunoaştere au îndeplinit-o diferite imagini cum sunt cele zugrăvite pe pereţii catacombelor romane.

[5] Jean Chevalier şi Alain Geerbrant în *Dicţionar de simboluri*, vol. 1, Ed. Artemis, Bucureşti, 1984, p. 30 şi Paul Barbăneagră, Textele filmelor *Arhitectură şi geografie sacră, Mircea Eliade şi redescoperirea sacrului*, traducere de Mihaela Cristea şi Marcel Tolcea, Ed. Polirom, 2000, p.217.



Lintou al porţii de la Farj gravat cu semne iudeo-creştine.

Să luăm doar câteva exemple: în aceste cimitire subterane, săpate în piatră la marginea oraşelor şi folosite adesea ca loc de întâlnire pentru comunităţile creştine, au fost incizate sau pictate candelabre cu şapte braţe, peşti, ancore, nave ş.a. Candelabrul cu şapte braţe este, în *Apocalipsa* Sfântului Ioan (1,20 şi 2,1-5), simbol pentru cele şapte biserici ale Asiei Mici. Devine repede un simbol pentru iudeo-creştini şi va fi asimilat crucii şi catargului de navă, aşa cum se întâmplă la Farj, în Golan-ul oriental, unde Claudine Dauphin[6] a identificat mai multe simboluri iudeo-creştine incizate pe lintoul porţii: două frunze de palmier, un peşte, un plug răsturnat. Candelabrul cu şapte braţe simbolizează lumina, iar pentru creştini va deveni lumina care luminează umanitatea, Biserica lui Hristos

[6] Claudine Dauphin, *Archeologia* 297, 1994, pp. 54-64.

Imaginea peştelui a fost folosită de creştini ca ideogramă. Fiecare literă din cuvântul grec *Ichtus* (peşte) trimite la iniţialele altor cuvinte care formează sintagma *Jesu Kristos Theou Uios Sôter* (Iisus Hristos, Fiul lui Dumnezeu, Mântuitorul) :

ΙΧΘΥΣ
Ιησους Χριστος Θεου Υιος Σωτηρ

În catacomba lui Domitille, la Roma, doi peşti sunt alăturaţi unei ancore. În *Epistola către Evrei* speranţa în înviere este pentru Sfântul Apostol Pavel ancora care împiedică rătăcirea pe mări învolburate şi neliniştitoare,

Ancoră, compas şi peşti. Catacomba lui Domitille, Roma

străbătute de furtunile vremelniciei lumii. În vâltoarea nestatorniciei şi efemerului, credinţa într-o lume stabilă, fermă, neschimbătoare, unde sufletul îşi găseşte liniştea, este singura ancoră care ne poate scăpa de derivă: „să avem

îndemn puternic ca să ţinem nădejdea pusă înainte, / Pe care o avem ca o ancoră a sufletului, neclintită şi tare, intrând dincolo de catapeteasmă, / Unde Iisus a intrat pentru noi ca înaintemergător, fiind făcut Arhiereu în veac, după rânduiala lui Melchisedec" (*Evrei,* 6, 18-20).

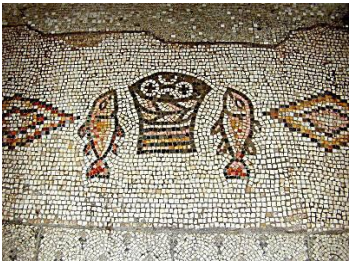
Peştele, emblemă a apei, este pentru popoarele indo-europene simbol al fecundităţii şi al înţelepciunii. El pătrunde în profunzimea întunecată şi misterioasă a oceanului, aşa cum cunoaşterea încearcă să străpungă necunoaşterea înţelepciunii divine.

Iona aruncat în mare, capela Sacramentelor în Catacomba St. Calliste, Roma

Iona aruncat în mare, catacomba Saints-Pierre-et-Marcellin, Roma, sfârşitul sec. al III-lea.

Peşti şi pescari apar des în Noul Testament (Matei 4,18-20; 7,10; 13,47; Luca 24,42; Ioan 21,3-14). Clement din Alexandria aminteşte de inelele purtate de creştini, pe care erau gravate simbolurile credinţei: peştele, nava, lira sau ancora. Atunci când peştele apărea pe inscripţiile funerare, trimitea la credinţa în înviere şi speranţa în viaţa de dincolo.

Pâine Euharistică şi peste în catacomba Saint-Calliste, Roma;



Pâine şi peşte într-un mozaic din Tabgha

Peştele uriaş care l-a înghiţit pe Iona, reprezentat ca un monstru marin în catacombe, a fost uneori interpretat ca un salvator al profetului, deoarece îl protejează şi îl depune lângă Ninive, unde Iona trebuia să anunţe cuvântul Domnului.

Imaginea peştelui poate fi şi un simbol baptismal. Aşa apare în tratatul *De Baptismo* al lui Tertullian[7]. Ritualul botezului care se practica prin imersiune, simbolizează naşterea din nou, iar imaginea lui Hristos călăuzitor, asemenea peştelui în apă, este asociată acestei renaşteri spirituale. Imaginea peştelui cu semnificaţie euharistică apare atât în *Tratatul asupra Evangheliei lui Ioan,* vers 416 al Sfântului Augustin, cât şi zugrăvit în catacombele romane (la Saint-Calliste peştele este alături de coşul cu pâine). Acestea sunt câteva exemple ale primelor simboluri figurative creştine.

[7] « Nous, petits poissons, à l'image de notre Ichthys, Jésus-Christ, nous naissons dans l'eau. » (*De baptismo,* c. 1).

Semnificaţia care va fi conferită simbolului, de acum înainte, va fi una ascensională, anagogică. Urmând o expresie a Sfântului Pavel, *per visibilia ad invisibilia,* această interpretare după care simbolul este *nevăzutul* care dă sens *văzutului* va urmări întreaga perioadă medievală. Simbolul apare ca o realitate vizibilă, accesibilă simţurilor, care invită la descoperirea unei realităţi invizibile. Toma d'Aquino scria că „simbolul este ceva care, în afara aparenţelor cu care este perceput de simţurile noastre, aduce gândirii umane altceva decât ceea ce purcede de la ea, aşa cum urma unui animal ne arată că pe acolo a trecut o fiară"[8].

Gândirea analogică medievală se dezvăluie ca o gândire ce stabilea o legătură între vizibil şi ascuns, „între ceea ce este prezent în lumea aceasta şi ceea ce-şi are locul printre adevărurile eterne de dincolo"[9]. Graniţa între real şi imaginar nu era la fel de prezentă ca în mentalitatea contemporană. Pentru medieval, imaginarul era întotdeauna parte integrantă din realitate.

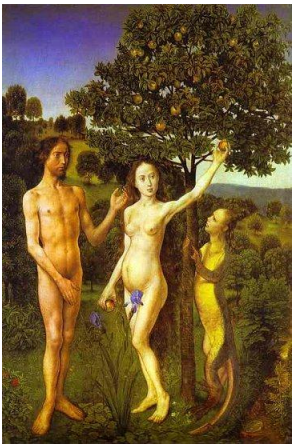
În timp, simbolul a fost sinonim cu „imagine", „semn", „alegorie", „emblemă", „parabolă", „mit", „figură", „icoană", „idol"[10]. Diversitatea şi subtilitatea termenilor folosiţi de autorii medievali latini dezvăluie

[8] *Summa teologiae*, III, a.1 ad.2.

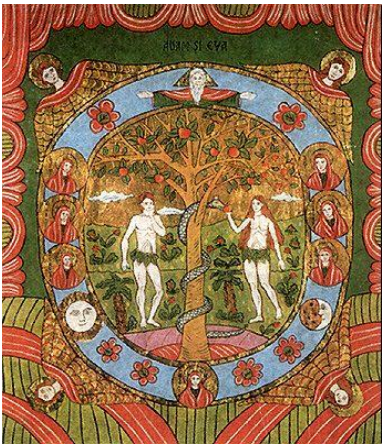
[9] Michel Pastoureau, *Simbolul*, în *Dicţionar tematic al Evului Mediu Occidental*, coordonatori Jacques Le Goff şi Jean-Claude Schmitt, traducere Denisa Burducea, Nadia Farcaş, Marius Roman, Mădălina Roşioru, Gina Puică, Iaşi, Polirom, 2002, p.747.

[10] F. Edeline*, Le symbol et l'image selon la théorie des codes*, apud Gilbert Durand, *Aventurile imaginii, imaginaţia simbolică, imaginarul*, traducere de Muguraş Constantinescu şi Anişoara Bobocea, Nemira, 1999, p. 13.

importanţa acordată simbolului în Evul Mediu. Termeni cu nuanţe diferite, *signum, figura, exemplum, similitudo,* au fost deseori traduşi prin *simbol.* La fel s-a întâmplat şi cu *a însemna*, pentru care latina foloseşte o multitudine de verbe ca *exprimere, denotare, figurare, monstrare, repraesentare*. „Această varietate subliniază faptul că în cultura medievală simbolul face parte din instrumentul mental", iar cuvântul este cel care adăposteşte „adevărul despre făpturi şi lucruri: aflând originea şi istoria fiecărui cuvânt, se poate deci accede la adevărul ontologic al fiinţei sau obiectului pe care-l desemnează"[11].



Căderea lui Adam, Hugo van der Goes, ca. 1440 – 1482.

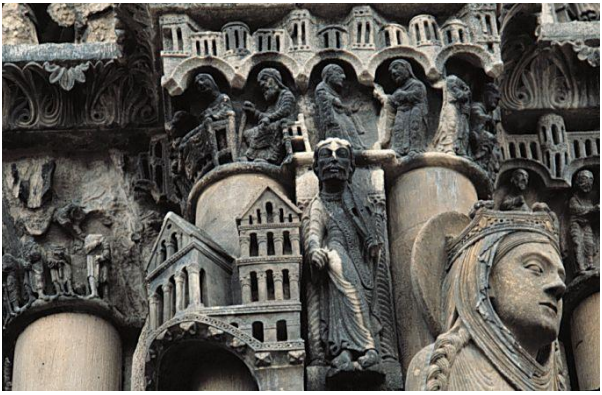


Adam şi Eva, icoană pe sticlă, model din Şcheii Braşovului. Pomul cunoaşterii binelui şi răului este un măr.

Concepţia aceasta, chiar dacă pare atât de străină filologului actual, va fi reluată în fenomenologia

[11] Michel Pastoureau, *Simbolul*, op. cit., p. 745 şi 748.

heideggeriană, pentru care limba devine păstrătoarea unor adevăruri de dincolo de fenomenalitate, a unor adevăruri esenţiale. M. Heidegger subliniază „apartenenţa originară a cuvântului la fiinţă”, iar sărăcirea limbii (care este „casă a fiinţei”) şi neorânduiala folosirii ei, observată la toate nivelurile şi extinsă cu repeziciune peste tot, nu este o simplă neîngrijire estetică sau formală, ci este o „primejduire a esenţei omului”[12] provenită dintr-o degradare a structurii ontologice.



Notre Dame, Chartres, 1145-1220, oraşe în miniatură care simbolizează Ierusalimul Ceresc.

Un exemplu ce ilustrează credinţa după care adevărul şi-ar afla sălaş în cuvânt este numele latin al mărului, *malus*, nume ce evocă răul. Aceasta pare a fi cauza pentru

[12] M. Heidegger, *Scrisoare despre umanism*, în *Repere pe drumul gândirii*, traducere de Th. Kleininger şi G. Liiceanu, Bucureşti, Editura Politică, 1988, p. 301.

care, în tradiţia iconografică, mărul va deveni pomul fructului oprit, origine a păcatului şi a căderii.

Ca modalităţi medievale de simbolizare mai amintim, o dată cu Michel Pastoureau, apropierea extremelor (spre exemplu, în iconografie, roşul, care caracterizează figura lui Iuda în momentul sărutului trădător, se va reflecta uneori şi în părul şi barba Mântuitorului) sau simbolizarea întregului prin parte.

Acest ultim procedeu se sprijină pe ideea că omul, împreună cu lumea întreagă, formează universuri în miniatură care imită Universul în totalitatea sa: un turn poate reprezenta un castel, o casă trimite la un oraş, un copac întruchipează o pădure. În sculptura catedralelor gotice vom întâlni adesea imagini în piatră ale unor oraşe în miniatură, imagini ce se constituie ca simboluri pentru Ierusalimul Ceresc. Iconografia bizantină cunoaşte de asemenea această sinecdocă plastică: în locul muntelui nu este pictată decât o stâncă, un zid substituie un întreg palat.

Acelaşi simbol poate fi descifrat pe mai multe niveluri. De o importanţă majoră pentru înţelegerea unei imagini este contextul în care ea apare, deoarece acelaşi lucru poate fi înţeles atât negativ, cât şi pozitiv:

> „verdele poate fi foarte bine culoarea speranţei şi cea a disperării; albastrul, culoarea ştiinţei şi cea a prostiei; galbenul, culoarea adevărului şi cea a minciunii; negrul, culoarea moderaţiei şi cea a păcatului. Cât priveşte roşul, paleta sa simbolistică foarte bogată se articulează în jurul a patru poli. Roşul este aproape întotdeauna asociat fie focului fie sângelui; or, există un foc bun şi unul rău, cum există un sânge bun şi unul rău. Roşul, semn al focului pozitiv, este cel al Cincizecimii şi al Duhului Sfânt; este purificator, în timp ce la polul opus se află roşul distructiv al flăcărilor infernului. În acelaşi mod, roşul, semn al

> sângelui salvator şi mântuitor al Patimilor, se opune roşului impur şi mortal al păcatului şi al crimelor legate de acesta”[13].

O altă trăsătură specifică simbolului ar fi aceea că el funcţionează după o ordine ierarhică strictă, de sus în jos, simbolul aflându-se întotdeauna la un nivel inferior simbolizatului:

> „legile unui domeniu inferior pot fi întotdeauna considerate ca simbolizând realităţile unui ordin superior, unde îşi au raţiunea lor profundă care le este în acelaşi timp principiu şi scop (…) Inferiorul poate simboliza superiorul dar invers este imposibil”

(de unde şi diferenţa faţă de alegorie care funcţionează la acelaşi nivel). Principiul rămâne întotdeauna nonsimbolizabil şi inexprimabil, deasupra a tot ce este simbolizabil[14].

2. Niveluri de interpretare

Simbolul ca suport

Gândirea medievală considera că realităţile superioare nu se pot manifesta *decât* sub forma simbolului, care este „mijlocul cel mai bine adaptat transmiterii adevărurilor de ordin superior, religioase şi metafizice”, şi care este „exact

[13] Michel Pastoureau, op. cit., p. 752.

[14] Criterii ale lui Roger Payot, *Reflexions philosophiques sur la symbolisme selon Guénon*, în Cahiers de l’Herne. René Guénon, p. 224.

contrariul raţionalismului”[15]. În analiza simbolului, R. Guénon, descoperă două laturi, una umană şi cealaltă divină. Din punct de vedere uman, simbolul este un „suport”, aşa cum îl consideră învăţătura hindusă, un „punct de sprijin pentru meditaţie”, un simplu „adjuvant”, o „bază sensibilă” care permite omului, care nu este o natură pur intelectuală, a se înălţa spre sferele superioare. Pentru o inteligenţă pură nu ar fi nevoie de această formă exterioară, de această expresie materială pentru a înţelege adevărul. Dar omul nu este doar inteligenţă. Orice expresie, orice formulare, limbajul însuşi, devin simboluri în măsura în care traduc în exterior gândirea. R. Guénon trimite la un text vedic pentru a compara această forma exterioară cu un cal. Animalul permite omului să călătorească mai repede şi cu mai puţin efort. În lipsa lui, călătoria ar fi mult mai grea, dacă nu cumva chiar imposibilă. În acelaşi fel simbolul facilitează înţelegerea adevărurilo care, altfel, ar rămâne inaccesibile. El este legătura dintre vizibil şi invizibil, este modalitatea prin care universalul devine inteligibil.

Lumea, simbol al Creației

A doua latură a simbolului, cea divină, se referă tot la materialitatea acestuia, materialitate care, de această dată, este văzută ca manifestare a voinţei cereşti. Dacă simbolul îşi are originea în natura însăşi a fiinţelor şi a lucrurilor, dacă se află în concordanţă cu legile naturale, care la rândul lor nu sunt decât o expresie, o exteriorizare a Voinţei divine, atunci simbolul este de origine „nonumană”, îşi are principiul dincolo de umanitate.

[15]René Guénon, *Simboluri ale ştiinţei sacre*, traducere de Marcel Tolcea şi Sorina Şerbănescu, Bucureşti, Editura Humanitas, Bucureşti, 1997, p. 13.

Logosul evangheliei ioanide este Gândire şi Cuvânt în acelaşi timp, este Intelectul divin, „locul posibilelor" manifestate prin Creaţie, opera Verbului, afirmarea lui exterioară. De aceea lumea e ca un limbaj divin pentru cei ce ştiu să-l înţeleagă. „Dacă Logosul este Gândire în interior şi Cuvânt în exterior, şi dacă lumea este efectul Cuvântului divin rostit la originea vremurilor, întreaga natură poate fi considerată ca un simbol al realităţii supranaturale"[16].

Lumea văzută ca simbol apare şi la Emile Mâle care, comentând o lucrare a lui Vincent de Beauvais, interpretează sculpturile catedralelor franceze din secolul al XIII-lea pe mai multe niveluri, primul fiind „matematica sacră", apoi „oglindă a naturii", „oglindă istorică" şi „oglindă morală". Reflectată în decoraţiile bisericilor franceze, natura capătă un alt înţeles decât cel strict literal. Ea devine un simbol al Creaţiei, o imagine a universului văzut ca „un gând pe care Dumnezeu îl purta în sine de la început, aşa cum artistul îşi poartă ideea operei"[17]. Lumea este o idee a lui Dumnezeu realizată prin Verb (Fiul), este o carte imensă scrisă de mâna Domnului, unde fiecare fiinţă e un cuvânt plin de sens. Citind natura citeşti în gândul divin[18]. Orice lucru din universul concret, mineral, vegetal, animal, uman, „cosmic", „oniric" sau „poetic" poate să se constituie ca loc al epifaniei. „Sacrul" sau

[16] René Guénon, *Simboluri ale ştiinţei sacre*, p. 17-18.
[17] Emile Mâle, *L'art réligieux du XIII-ème siècle en France*, Paris, Librairie Armand Colin, 1931.
[18] *Ibidem.*

„divinitatea" pot fi semnificate prin orice[19]. Fiecare lucru se poate constitui într-un simbol în măsura în care trimite spre Principiul său creator, în măsura în care se constituie ca o mărturie pentru actul Creaţiei sale. R. Guénon, la rândul său, vede natura ca un simbol: „în natură, sensibilul poate simboliza suprasensibilul; ordinea naturală poate fi, la rândul ei, un simbol al ordinii divine". Omul însuşi e un simbol pentru faptul că a fost făcut „după chipul şi asemănarea lui Dumnezeu" (*Facerea*, 1, 26-27).

Simbolul, epifanie a invizibilului

Dincolo de aceste două dimensiuni materiale, cea care ţine de necesitatea umană şi cea care este o manifestare divină în concret, esenţa simbolului rezidă tocmai în ceea ce se ascunde şi se dezvăluie în acelaşi timp, în spatele materialităţii: cele mai presus de fire, cele ce nu pot fi înfăţişate minţii omeneşti decât în forme care se supun *acestei* firi. De aceea

> „scriitorii Scripturii, când s-au gândit la prezentarea trupească a celor netrupeşti, au trebuit să plăsmuiască pentru acesta, pe cât le-a fost cu putinţă, forme proprii şi înrudite lor (scriitorilor) de la fiinţele ce ne sunt nouă mai vrednice întrucâtva mai nemateriale"[20].

[19]Gilbert Durand, *Aventurile imaginii, imaginaţia simbolică, imaginarul*, traducere de Muguraş Constantinescu şi Anişoara Bobocea, Nemira, 1999, p.19.

[20]Dionisie Pseudo-Areopagitul, *Ierarhia cerească*, traducere de Pr. Dumitru Stăniloae, Ed. Paideia, Bucureşti, 1996, p. 16-17.

Simbolul este astfel o înfăţişare a celor nevăzute cu mijloacele celor văzute.

Ierarhia strictă a simbolului în raport cu simbolizatul este amintită de Dionisie Areopagitul: „cele mai divine şi mai nobile dintre lucrurile reale sunt numai nişte simboluri, care înfăţişează cele ce sunt mai prejos de Acela care întrece toate”[21].

Semnificatul simbolului, spre deosebire de semn şi alegorie (unde, alături de semnificant este dată şi imaginea semnificatului), nu mai este deloc prezentabil. Se referă doar la un *sens* şi scapă oricărei experienţe: „parabolele” evanghelice pot fi interpretate ca simboluri ale Împărăţiei sau pot fi văzute doar ca simple „exemple” morale[22]. C. G. Jung vorbeşte tot despre sens atunci când spune că „simbolul nu restrânge, nu explică. Trimite doar dincolo, către un sens aflat încă „dincolo”, un sens „insesizabil şi doar vag presimţit pe care nici un cuvânt din limba pe care o vorbim nu-l poate exprima în mod satisfăcător”[23]. Simbolul devine astfel „orice semn concret care evocă, printr-un raport natural, ceva absent sau imposibil de perceput”[24]. Este o epifanie a unui mister, crede G. Durand, şi face să apară un sens secret. Termenul vizibil, accesibil, singurul concret cunoscut, este epifanie a indicibilului, a invizibilului, a inaccesibilului. Domeniul de predilecţie al simbolismului este cel al non-sensibilului. „Aceste lucruri

[21] Dionisie Pseudo-Areopagitul, *Despre Numele Divine. Teologia mistică*, traducere de Cicerone Iordăchescu şi Theofil Simenschy, Iaşi, Institutul European, 1993.
[22] Gilbert Durand, *Aventurile imaginii,* p.16.
[23] C.G.Jung, *Psychologie et religion*, Paris, 1958.
[24] A. Lalande, *Vocabulaire critique et technique de la philosophie, apud* Gilbert Durand, *Aventurile imaginii,* p.16.

absente sau imposibil de perceput prin definiţie vor fi în mod privilegiat subiectele înseşi ale metafizicii, artei, religiei”[25]. Fiecare imagine artistică trimite la ceva ce nu poate fi văzut. Altarele bisericilor *sunt* Cina cea de taină şi Golgota, iar o pictură profană trimite la modelul ei invizibil: „portretul [Mona Lisei] face prezentă această absenţă definitivă”[26]. O lucrare artistică posedă acel „Înger al Operei” care „tăinuieşte ceva din lumea de dincolo”[27].

3. Hermeneutul și simbolul

Înţelegerea unui simbol ţine în primul rând de capacitatea noastră de cunoaştere prin analogie. Aşa cum susţine Simonne Poque, toate cunoştinţele noastre se sprijină pe două logici, una a identităţii şi alta a analogiei. Dionisie Areopagitul, vorbind despre simbol, trimite tot la analogie:

> „În mod cuvenit ni s-au propus deci chipuri ale celor fără chipuri şi forme ale celor fără forme. Un motiv pentru aceasta ar putea fi […] cunoaşterea noastră prin analogie, care nu poate să se înalţe nemijlocit la vederile (contemplaţiile) spirituale şi are nevoie de ajutoare potrivite cu firea noastră, care ne duc la vederile minţilor fără formă şi mai presus de lume, prin forme ce ne sunt apropiate”[28].

[25] Gilbert Durand, *Aventurile imaginii,* p.17.
[26] *Idem,* p.17.
[27] E. Souriau, *L'ombre de Dieu,* Paris, 1995, p.197.
[28] Dionisie Pseudo-Areopagitul*, Ierarhia cerească*, traducere de Pr. Dumitru Stăniloae, Ed. Paideia, Bucureşti, 1996, p. 17.

În al doilea rând, înţelegerea unui simbol ţine, aşa cum am mai spus, de interpretarea pe care i-o dă cel ce-l receptează. Relaţia dintre simbol şi receptorul său poate fi privită din ambele sensuri. Din punctul de vedere al celui ce interpretează, simbolul este descifrat în funcţie de nivelul şi posibilităţile de înţelegere ale subiectului. „Fiecare din noi vede ceea ce capacitatea lui vizuală îi permite să perceapă. Cine nu poate privi în adâncime nu va putea percepe nimic”[29]. Simbolul nu este doar pentru vulg. Pe fiecare „îl ajută să înţeleagă, mai mult sau mai puţin complet, mai mult sau mai puţin profund, conform propriilor posibilităţi intelectuale”[30].

Înţelegerea nu este determinată doar dinspre interpret, ci şi dinspre simbolul însuşi, căci acesta „acţionează asupra structurilor mentale (…), mobilizează psihismul în totalitatea lui”[31]. Putem vorbi despre o transformare pe care o determină hermeneutica unui simbol, deoarece acesta nu implică doar o înţelegere intelectuală şi un interes de ordin estetic, „ci trebuie să suscite un anumit mod de viaţă”[32]. Simbolul cere o participare activă pentru înţelegerea lui, dar are în acelaşi timp şi un sens anagogic, generând schimbarea celui care îl percepe. „Nu se poate face de fapt

[29] O. Wirth, *Le Tarot des Imagiers du Moyen-Age*, Paris, 1966, p. 111.
[30] René Guénon, *Simboluri ale ştiinţei sacre*, p. 16.
[31] Jean Chevalier şi Alain Geerbrant în *Dicţionar de simboluri*, vol. 1, Ed. Artemis, Bucureşti, 1984, p. 25.
[32] C. G. Jung, *Types psychologiques*, Geneve, 1950.

o hermeneutică veritabilă fără o transformare în termeni reali, ontologici, a subiectului cunoscător”[33].

În analiza pe care o face gândirii simbolice, Mircea Eliade consideră că aceasta este consubstanţială fiinţei umane, precedă limbajul şi gândirea discursivă. Imaginile, simbolurile şi miturile fac parte din însuşi felul de a fi al omului. Ele nu sunt creaţii arbitrare, ci răspund unei necesităţi şi îndeplinesc o funcţie, aceea de a dezvălui cele mai secrete modalităţi ale fiinţei. Studierea lor ne îngăduie o mai bună cunoaştere a „omului pur şi simplu”, a primitivului neafectat de curgerea istorică[34]. Pentru acesta Realitatea nu este cea de aici, dată imediat simţurilor, ci cea de „dincolo”, intuită, visată, întrezărită doar. Accesul la această realitate „adevărată” se face doar prin mijlocirea simbolurilor, punţi între două lumi, între cer şi pământ, între materie şi spirit.

Această gândire simbolică nu caracterizează doar mentalitatea primitivului. Aparţinând înseşi constituţiei fiinţei umane, o vom întâlni în toate epocile, uneori mai vizibilă, alteori mai ascunsă. Medievalismul este perioada în care simbolul devine element de referinţă. Analizând un text din acea vreme, C. G. Jung dezvăluie o anumită mentalitate a epocii după care simbolul, acea „imaginatio” medievală nu ţine de lumea empirică, ci este un *apriori* de natură arhetipală. Locul sau mijlocul său de actualizare este acel domeniu intermediar al realităţii subtile care nu ţine nici de materie nici de spirit.

---

[33] Paul Barbăneagră, Textele filmelor *Arhitectură şi geografie sacră, Mircea Eliade şi redescoperirea sacrului*, traducere de Mihaela Cristea şi Marcel Tolcea, Ed. Polirom, 2000, p.220.

[34] Mircea Eliade, *Imagini şi simboluri*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994, p. 15.

> „Simbolul nu este nici abstract nici concret, nici raţional nici iraţional, nici real nici ireal. Este de fiecare dată ambele, (…) preocuparea aristocratică a celui izolat, (…) a celui ales şi desemnat de Dumnezeu încă de la început”[35].

Valorizarea imaginarului ca o parte din realitate este o trăsătură definitorie pentru gândirea medievală[36], pentru care nu există o frontieră clară între real şi imaginar.

Pentru omul medieval (la fel ca şi pentru primitiv) actele umane, ca şi obiectele lumii exterioare (putem include aici şi operele de artă) nu au valoare intrinsecă, autonomă. Ele capătă valoare, devin reale doar în măsura în care participă la un fapt care le transcende „îmbibându-se astfel de Fiinţă”[37]. Lumea materială nu face decât să mărturisească existenţa adevăratei lumi, cea de „dincolo”. Orice act, orice fapt din viaţa curentă nu se împlineşte decât în lumina acestei concepţii. Existenţa omului nu are un scop în sine, întotdeauna un altceva o determină şi o structurează. Acest altceva care călăuzeşte mentalitatea medievală este Principiul absolut revelat în Sfânta Scriptură, este „gândul lui Hristos” (Pavel I *Cor.* 2.16) văzut ca unic material ideatic. Sorin Dumitrescu numeşte

---

[35] C. G. Jung, *Opere complete*, Vol. 12, *Psihologie şi alchimie*, traducere de Carmen Oniţi şi Maria Magdalena Anghelescu, Universitas, 1998, p. 252.

[36] Jacques Le Goff şi Jean-Claude Schmitt, *Dicţionar tematic al Evului Mediu Occidental*, traducere Denisa Burducea, Nadia Farcaş, Marius Roman, Mădălina Roşioru, Gina Puică, Iaşi, Polirom, 2002, p. 748.

[37] Mircea Eliade, *Eseuri, Mitul eternei reîntoarceri*, traducere de Maria Ivănescu şi Cezar Ivănescu, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1991, p. 13.

omul medieval un „om fără idei” deoarece el este în special preocupat de „cum”-ul lucrurilor, „ce”-ul lor fiind integral acoperit de Scriptură[38]. Este omul care trăieşte în virtutea credinţei într-un Principiu Suprem care îi ordonează viaţa. Subiectivitatea nu-şi are rostul, deoarece subiectul în sine nu înseamnă nimic în afara Principiului. Aşa cum spune Meister Eckhart

> „« Eu » înseamnă mai întâi că Dumnezeu este fiinţa sa-însăşi, că numai Dumnezeu este, căci toate lucrurile sunt în Dumnezeu şi prin El; În afara Lui şi fără El nimic nu este cu adevărat; toate creaturile sunt lucru jalnic şi pur neant în raport cu Dumnezeu, aşadar numai Dumnezeu este cu adevărat”[39].

Acest „Eu” subiectiv este total contopit cu Fiinţa ultimă, cu Dumnezeu.

[38] Sorin Dumitrescu, *Chivotele lui Petru Rareş şi modelul lor ceresc*, Bucureşti, Anastasia, 2001, p. 23.
[39] Meister Eckhart, în Alain de Libera, *Mistica renană, de la Albert cel Mare la Meister Eckhart*, Amarcord, Timişoara, 1997, p. 130.

Capitolul II

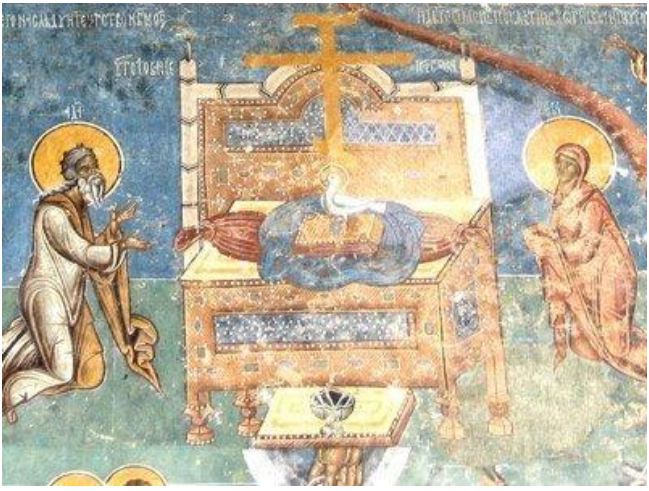
Icoana, punte între vizibil şi invizibil

1. Negarea vizibilului

Cine priveşte pentru prima dată o icoană sau o pictură bizantină poate părea surprins de multitudinea inexactităţilor, a imperfecţiunilor şi a simplităţii unor figuri.

E imposibil să înţelegi această artă judecând-o după criterii estetice valabile astăzi. Medievalul vedea altfel lumea. Pentru el totul era plin de sens, totul avea semnificaţii. Existenţa lui nu se oprea la suprafaţa acestei lumi vizibile, ci trecea într-un dincolo abstract şi real în acelaşi timp. Însăşi percepţia lucrurilor era alta. Un exemplu ne oferă Jacques Le Goff atunci când pune în discuţie modalitatea contemporană şi cea medievală de a privi culorile. Albastrul este o culoare rece în cromatologia actuală. Pentru medieval era o culoare caldă, fiind culoarea aerului, care era cald şi uscat. Diferenţa esenţială însă nu ţinea de aceste amănunte, ci de concepţia generală asupra existenţei. Nu vizibilul este cel cu adevărat real, ci invizibilul, imaterialul. Conflictul între spirit şi materie este soluţionat prin valorizarea primului în detrimentul celui de-al doilea. Existenţa nu capătă valabilitate decât în măsura în care tinde spre renunţarea la corporalitate, cauză a

tuturor relelor. Această concepţie este cât se poate de vizibilă în iconografia bizantină, care nu este decât o negare a vizibilului şi o afirmare a unei viziuni cereşti. Perpetuarea cu stricteţe a canoanelor mărturiseşte că, la origine, icoana nu era rodul originalităţii unui pictor, ci urmă a viziunii unui călugăr: „O viziune iconografică nu poate lua naştere decât din « coasta » unei *vedenii precursoare*”[40]. Această imagine a celor cereşti, care apare în revelaţie unui suflet credincios, este transpusă apoi pe hârtie, pe lemn sau pe zid.



Mănăstirea Voroneț, peretele vestic. *Tronul Salvei* este reprezentat în perspectivă inversă

Formele vizibile într-o icoană nu trimit spre ceea ce ar părea să reprezinte, ci se constituie tocmai ca o negare a

[40] Sorin Dumitrescu, *Chivotele lui Petru Rareş...,* p. 30.

elementelor pe care le înfăţişează. Ele sunt o lume pe dos, o non-lume. Din această perspectivă, imaginile iconice devin un simbol pentru *altul absolut al lumii*, pentru transcendenţă, care nu poate găsi forme adecvate de expresie decât tot dintre formele deja cunoscute, existente în lume.

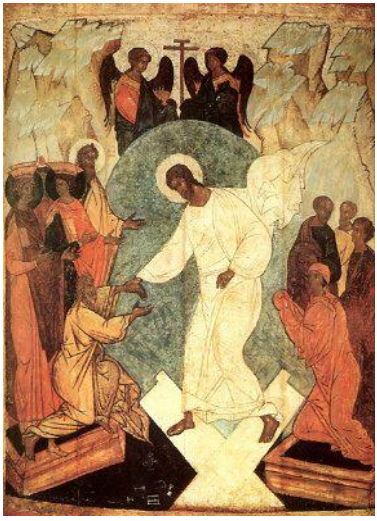
Intrarea Domnului în Ierusalim

Aceste forme sunt însă în aşa măsură transformate, interpretate, schimbate, încât devin opusul materialităţii lucrurilor sau corpurilor reprezentate. Spaţialitatea şi temporalitatea sunt negate în icoană. Un obiect (un scaun, un tron, o carte) sunt recognoscibile, însă reprezentarea lor este o negare a tuturor legilor percepţiei vizuale normale.

Negarea spaţialităţii în icoană se realizează prin mai multe procedee: perspectiva inversă, perspectiva ierarhică,

policentrarea, eclerajul, fundalul, veşmintele. Temporalitatea este negată prin simultaneitatea scenelor. Ne vom apleca mai atent asupra câtorva dintre aceste procedee.

Perspectiva inversă este negare a perspectivei liniare, a percepţiei naturale după care toate lucrurile îşi află un punct de fugă în fundal, pe linia orizontului. În icoană perspectiva este inversată, iar lucrurile par răsturnate. În mod normal, ochiul nostru percepe liniile paralele ale obiectelor din spaţiu ca având un punct de întâlnire comun pe linia orizontului, la nivelul privirii.



Pogorârea în iad

Pogorârea în iad, *Anastasis*, Biserica Chora, Constantinopol

În icoană nu mai există acest punct de întâlnire al linilor în fundal, pe orizont, ci înspre privitor. Muchiile paralele în realitate, liniile tronurilor cereşti, muchiile

Evangheliilor, picioarele scaunelor converg toate spre provitor, ca şi cum perspectiva nu ar săpa spaţialitatea în depărtare, dinspre cel care priveşte spre zenit, ci invers, înspre persoana care contemplă icoana. Acest lucru poate fi perceput ca o „greşeală" de desen: piciorul din spate al tronului cerest este mai mare decât piciorul din faţă, muchia mai îndepărtată a Evangheliei este mai groasă decât muchia mai apropiată, marginea din spate a mormântului lui Adam din Icoana Pogorârii la iad este mai mică decât cea din faţă. „Greşelile" acestea se dovedesc însă o calitate pentru icoană, deoarece, aşa cum remarcă P. Florenski, o icoană cu o valoare artistică mai mare este întotdeauna cea care contrazice mai evident regulile perspectivei:

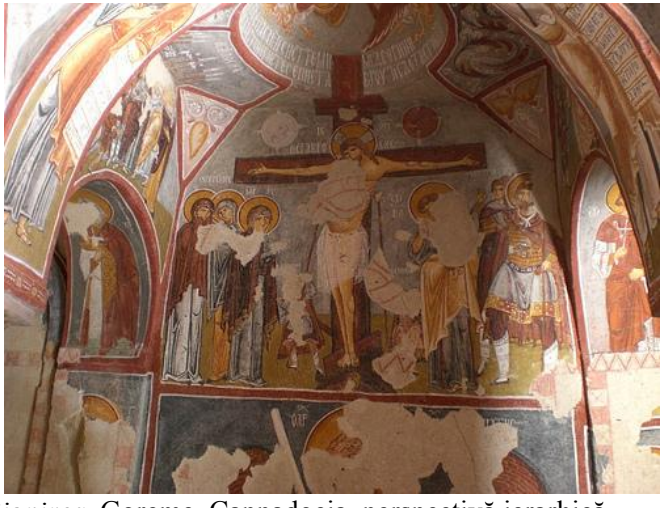
> „Icoanele care par cele mai reuşite din punct de vedere al unei percepţii artistice imediate se dovedesc a fi totdeauna cele cu «defecte» de perspectivă. Iar icoanele ce sunt în concordanţă cu regulile manualului de perspectivă apar lipsite de viaţă şi plictisitoare"[41].

Liniile de fugă ce se îndreaptă spre privitor se constituie ca un fel de invitaţie la participare, ca o modalitate de implicare a celui ce contemplă o icoană.

Anularea legilor spaţialităţii provine şi din aşa numita perspectivă ierarhică. Aceasta vizează raporturile stabilite între figurile umane, pe de o parte, şi clădiri, munţi sau arbori pe de altă parte. În percepţia naturală, obiectele sau

[41] Pavel Florenski, *Perspectiva inversă şi alte scrieri*, traducere de Tatiana Nicolescu, Alexandra Nicolescu, Ana Maria Brezuleanu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1997, p. 26.

oamenii aflaţi mai departe sunt perceputi mai mici decât cei poziţionaţi mai aproape de ochiul privitorului, iar ce aflaţi în acelaşi plan au raporturi comparabile cu cele din realitate. Astfel, un om sau o clădire aflate mai departe ar trebui reprezentate mai mici decât cele aflate mai aproape, iar, dacă sunt în acelaşi plan, clădirile sau copacii ar trebui să fie mai mari decât oamenii. Nu acest lucru se întâmplă în icoană, unde putem vedea pe Hristos răstignit, spre exemplu, pictat foarte mare. La picioarele crucii, în acelaşi rând cu Hristos, Maica Domnului şi Sfântul Ioan au dimeniuni mai mici, iar în faţa crucii, deci mai aproape de noi, soldaţii şi alţi oameni aflaţi în prim plan sunt desenaţi foarte mici.



Răstignirea, Goreme, Cappadocia, perspectivă ierarhică

De asemeni, acest raport straniu se poate observa şi în ceea ce priveşte proporţiile oamenilor şi ale clădirilor. Sfinţii în icoane sunt uneori înfăţişati alături de clădiri sau chiar locuindu-le, ori în preajma copacilor. Personajele

sunt însă foarte mari în comparaţie cu dimensiunile clădirilor sau cu cele ale arborilor. Acelaşi lucru se întâmplă cu stâncile sau cu munţii. Aceste deformări stranii ţin, de fapt, de perspectiva ierarhică, modalitate compoziţională prin care personajele mai importante din punct de vedere spiritual sunt reprezentate mai mari decât cele mai puţin desăvârşite, iar obiectele neînsufleţite, mai puţin importante, sunt mult mai mici în raport cu dimensiunile oamenilor. Pe lângă ideea superiorităţii fiinţei asupra lucrului, aceste imagini neagă percepţia optică a spaţiului neglijând proporţia. Prin acest mijloc, icoana impune ca principiu fundamental valoarea spirituală, şi nu proporţiile fizice ale materiei.

Un alt mijloc prin care călugărul pictor respinge optica naturală este policentrarea. Unele lucruri, sau chiar unele figuri, sunt reprezentate ca şi cum ar fi privite din mai multe unghiuri deodată: Evanghelia lui Hristos are trei sau chiar patru muchii, ambii pereţi laterali ai unei clădiri reprezentate frontal devin vizibili. Toate aceste modalităţi de respingere a percepţiei naturale nu sunt stângăcii sau nepriceperi ale artiştilor, ci, dimpotrivă, ele

> „demonstrează maturitatea, ba chiar îmbătrânirea artei […] mai degrabă decât o infantilă lipsă de experienţă. Eliberarea de perspectivă sau nerecunoaşterea iniţială a autorităţii ei […] se afirmă în numele obiectivităţii religioase şi al metaficului suprapersonal”[42].

Analiza negării spaţialităţii şi a respingerii materialităţii vizibile prin inversarea sau anularea

[42] Pavel Florenski, *Perspectiva inversă şi alte scrieri*, 1997, p. 33.

evidenţelor naturale se poate urmări şi la nivelul formei şi al culorii. Spaţiul icoanei nu mai este un spaţiu luminat natural, dintr-o sursă exterioară (soarele sau o lumină artificială) care să determine apariţia zonelor de lumini şi umbre. Nu este o lumină reală care să provină dintr-o singură sursă, exterioară figurilor, care să se lipească de chipuri asemenea unei pete deschise, creând umbre puternice. In icoane, figurile nu au umbre. Lumina care le învăluie nu provine din afară, ci dinăuntru. Este o lumină duhovnicească, spirituală, care luminează personajele din interior, anulând orice fel de poziţionare în lumea reală. Lumina, suma tuturor culorilor, devine subiect principal în toate icoanele şi mozaicurile bizantine.

Andrei Rubliov

O accentuare a luminozităţii culorilor se naşte din folosirea aurului în icoane. Spaţiul este, din nou, anulat. Fundalul în care se mişcă persoanele icoanelor nu este unul real. El este adesea aurit în întregime. Simbol al lumii cereşti, aurul invadează şi alte zone ale icoanei. Trăsături fine aurite se regăsesc pe veşmintele lui Hristos, ale Maicii Domnului, ale pruncului Iisus sau pe aripile îngerilor.

Asiso, această tehnică prin care fâşii fine de aur inundă icoana, trimite la ideea divinităţii ca izvor al luminii. Ele acoperă tot ceea ce se află în slava dumnezeiască şi fac separaţia faţă de ceea ce nu a ajuns la această stare. Icoanele ruseşti ale Adormirii Maicii Domnului sunt un exemplu evident pentru diferenţa între lumea terestră şi cea divină, realizată prin *asiste*[43]. Aureolele sfinţilor, cât şi fundalurile icoanelor sau ale mozaicurilor, sunt, şi ele, aurite.

Mânăstirea Sucevița

„Prin calitatea sa de lumină pură, spre deosebire de culorile ce nu fac altceva decât să reflecte lumina,

[43] E. Trubeţkoi în *3 eseuri despre icoană*, traducere de Boris Buzilă, Editura Anastasia, 1999, p. 60, descrie câteva din cele mai reprezentative icoane în care apare această distincţie între cele două lumi.

> aurul simbolizează dumnezeirea care, ca un metal topit, curge prin trupurile transfigurate”[44].

La aceeaşi dumnezeire se referă şi E. Trubeţkoi atunci când consideră că aurul, culoarea soarelui, semnifică centrul vieţii divine. „Numai Dumnezeu, cel ce străluceşte «mai tare decât soarele», este izvor de lumină împărătească”[45].

Folosirea aurului îl determină pe gânditorul rus să vadă în iconografie o mistică solară, înţeleasă ca redare a luminii dumnezeieşti.

> „Oricât de minunate ar fi celelalte culori celeste, aurul soarelui la amiază rămâne culoarea culorilor şi minunea minunilor. Toate celelalte culori se află faţă de aceasta într-o relaţie ancilară, părând să formeze în jurul său o familie, un *cin* al culorilor […] culorile focalizează – într-o ierarhie inconfundabilă – în jurul luminii celei *neînserate* a soarelui”[46].

Aurul simbolizează viața veșnică, dumnezeirea și pe Hristos însuși, văzut ca soare, lumină, răsărit. Inexistent în natură sub formă de culoare, aurul, folosit ca fundal al icoanelor sau mozaicurilor, va elibera personajele de orice element pământesc, material, conferindu-le spiritualitate. Simbol al dumnezeirii, aurul este și simbol al Logosului.

Culorile, derivate toate din lumină, capătă, la rândul lor, în iconografie, o valoare simbolică. Felul în care sunt

---

[44] Michel Quenot, *Icoana, fereastră spre absolut*, traducere de Vasile Răducă, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 1993, p. 75.
[45] E. Trubeţkoi, *3 eseuri despre icoană*, traducere de Boris Buzilă, Editura Anastasia, 1999, p. 58.
[46] E. Trubeţkoi, *3 eseuri despre icoană*, p. 57.

folosite se sprijină pe credinţa Părinţilor că „vederea transformă”. Luate din natură, inspirate din „cerul de deasupra noastră”, deschis în faţa ochilor trupeşti, culorile simbolizează cerul celălalt, cerul lumii de dincolo, contemplat cu ochii minţii[47]. Michel Quenot analizează semnificaţia celor mai uzuale culori din icoane.

Învierea lui Lazăr

Albul, culoare a zeităţilor în multe credinţe antice, poate fi în creştinism semn al revelaţiei, al harului şi al teofaniei, dar şi vestitor al morţii (respectând ambivalenţa simbolisticii medievale). Albastrul, „cea mai profundă şi mai imaterială dintre culori”, simbol al credinţei, al smereniei şi al infinitului, este culoarea preferată a vitraliilor, întruchipând lumea cerească. Alături de alb, trimite la transcendenţă şi se opune altor două culori, roşu şi verde, simboluri ale pământului. Albastrul întunecat este

[47] *Ibidem*. 56.

semn al tainei dumnezeieşti şi va fi culoarea centrului aureolei în icoanele Schimbării la Faţă, a veşmintelor Pantocratorului şi Maicii Domnului.

Albastre sunt şi veşmintele persoanelor Sfintei Treimi pictată de Andrei Rubliov. Roşul, semn al pământului şi al vieţii, va trimite însă şi la foc. Am arătat mai sus cum fiecare culoare putea primi o semnificaţie dublă. Şi roşul poate trimite la focul dumnezeiesc sau la cel al iadului. Poate fi simbol al jertfei, al iubirii şi al altruismului, colorând hlamida Mântuitorului în pretoriu, veşmintele martirilor sau cel al Arhanghelului Mihail, dar poate fi şi simbol al egoismului, al urii şi al flăcărilor luciferice. Complementarul roşului, verdele este simbol al regenerării spirituale. Va fi folosit la veşmintele profeților și ale evanghelistului Ioan. Negrul evocă absența, haosul și moartea. Diavolii sunt pictați în negru. Însă negrul poate sugera şi locul renașterii, al misterului, al originii vieții, căci peștera nașterii Domnului este neagră, la fel și mormântul lui Lazăr din *Învierea lui Lazăr*, peștera de la picioarele crucii în icoana *Răstignirii* sau iadul în icoana *Învierii*. În dubla lor semnificație, culorile se dovedesc mereu ambivalente. Albul nu este doar lumina necreată ce trimite la iubirea divină şi la Duhul Sfânt. El poate fi şi lumina raţiunii lui Lucifer, îngerul care străluceşte ca soarele. Iar negrul nu este întotdeauna semnul răului, al haosului întunecat, al iadului şi deznădejdii, ci poate sugera şi noaptea necunoașterii divine, misterul creaţiei originare, sâmburele începutului.

Veşmintele pe care le poartă în icoane Hristos, Maica Domnului, sfinţii şi îngerii nu se supun legilor naturale, nu se mulează, în virtutea gravitaţiei, pe corpurile pe care le

îmbracă. „Aceste mantii nu mai acoperă trupuri, ci suflete, preluând «culorile » lor diafane”[48].

Icoana naşterii din Zvenigorod Moscova sec XV

Timpul, alături se spaţiu, este pus în discuţie în icoanele unde apar reprezentate în acelaşi cadru scene care s-au petrecut în realitate într-o succesiune temporală. Această narare a mai multor episoade în acelaşi timp neagă desfăşurarea lor în durată, afirmându-le existenţa în timpul sacru, în timpul absolut. Un exemplu îl întâlnim în icoana Naşterii Domnului. În centrul icoanei, Maica Domnului, mai mare decât toate celelalte personaje, chiar dacă nu este în prim plan, are pruncul lângă ea, în iesle. În acelaşi timp, în partea de jos se văd două moaşe care spală pruncul. Scene ce se petrec succesiv sunt reprezentate în aceeaşi imagine.

O altă trăsătură a persoanelor icoanelor este faptul că mişcarea şi gesturile agitate lipsesc aproape total.

[48] Michel Quenot, *Icoana, fereastră spre absolut*, p. 64.

Neliniştea şi tulburarea, traduse în mişcări pripite şi repezi, definesc fiinţele supuse devenirii şi trecerii, distrugerii şi morţii, sau, aşa ca în mozaicurile de la Sant Apollinare Nuovo de la Ravenna, personaje care aparţin lumii vechi, trecutului.

Sant Apollinare Nuovo, Ravenna

Cei trei magi de la Răsărit de pe peretele nordic al aceste basilici sunt reprezentaţi în mişcare, din profil, cu veşmintele mulate pe corp şi supuse unduirilor palelor de vânt, cu umbre şi cu nuanţe foarte fine ale chipurilor şi ale decoraţiilor veşmintelor. Ei întruchipează nu personaje negative, ci personaje care nu sunt creştini, care fac parte dintr-o lume a trecutului. Alături de ei, aceeaşi meşteri mozaicari au realizat imaginile şirului de martire în forme specifice artei bizantine, artei icoanei. Sfintele creştine nu mai aparţin acestei lumi terestre, umane, ca cei trei magi. Acest lucru este marcat de poziţiile hieratice, drepte, frontale, aproape identice (cu toate că artiştii bizantini evitau cu măiestrie monotonia), de veşmintele schematice, de liniile stilizate, atât ale corpului cât şi ale chipului, de ochii mari, conturaţi, de aureola aurie. Liniştea şi calmul

personajelor trimit la biruinţa pe care au avut-o asupra acestei lumi şi la dobândirea celeilalte, neschimbătoare, veşnică şi nealterabilă.

2. Sensul anagogic al icoanei

Redarea acestei lumi invizibile, neschimbătoare, are un anumit sens în călăuzirea propriu-zisă a privitorului. Michel Quenot crede că „Omul e modelat progresiv de ceea ce contemplă”[49]. În acest caz şi icoana poate schimba treptat pe adoratorul ei, iar imaginea capătă sens anagogic. Rostul acestei imagini călăuzitoare, al acestui chip salvator îşi află justificarea în condiţia însăşi a omului.

Majoritatea miturilor de origine povestesc despre o vârstă de aur în care existenţa umană nu era alterată de căderea în timp şi în devenire. În urma unui păcat originar, această stare de graţie va fi pierdută, iar statutul ontologic al fiinţei umane, radical alterat. În credinţa creştină, această existenţă originară apare ca o stare de sănătate absolută, atât a spiritului cât şi a trupului: la origine „Dumnezeu l-a creat pe om împodobit cu toate virtuţile şi plin de tot binele”, spune Ioan Damaschinul[50]. Virtutea este în natura omului, căci „prin fire avem virtuţile, care ne-au fost

[49] Michel Quenot, *Icoana, fereastră spre absolut*, traducere de Vasile Răducă, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 1993, p. 101.
[50] Ioan Damaschinul, *Dogmatica*, II, 12. vezi şi Jean-Claude Larchet, *Terapeutica bolilor spirituale*, traducere de Marinela Bojin, Bucureşti, Editura Sophia, 2006, p. 18.

dăruite de Dumnezeu”[51]. Cunoscând prezenţa energiilor dumnezeieşti, omul nu avea „a se teme înlăuntrul lui de nici o boală”, iar această viaţă lipsită de întristare şi grijă era fără nici un fel de „aprindere sau o mişcare sau vreo nebunie şi poftă iraţională a pântecelui”[52].

Această existenţă ideală a fiinţei umane va fi curmată prin căderea în păcat, ruptură ontologică ce va genera îndepărtarea treptată de Creatorul său. Chipul divin întipărit în om, strălucitor prin luminarea Duhului Sfânt, se întunecă şi distruge legătura cu Dumnezeu. *Căderea* înseamnă căderea în materie, în durată, în timp. Consecinţele sunt cele ale materialităţii afectate de devenire: o dată pierdută sănătatea originară, distrugerea, descompunerea şi moartea atacă fiinţa umană în esenţa sa, iar maladiile se instalează în golul de unde năzuinţa spre absolut a fost alungată. Oglinda sufletului omenesc încetează să-L mai oglindească pe Dumnezeu[53], iar boala, această îndepărtare de realitate, această ieşire din fire, această rătăcire din sănătate, nu se cuibăreşte doar în corpul omului, ci şi în sufletul său, pentru că şi el poate fi ros şi surpat de întunecimea maladiilor care îl îndepărtează pe om de Dumnezeu.

Relele, nenorocirile şi bolile, străine de natura omului duhovnicesc, apar ca urmare a păcatului şi sunt pedepse ale lui sau semne ale condiţiei umane. Păcatele care afectează sănătatea spirituală şi scot fiinţa din adevărata sa existenţă, din adevărata realitate, sunt descrise de Sfinţii Părinţi ca patimi ce se manifestă în exterior, fie în trup, fie în suflet.

[51] Dorotei de Gaza, *Învăţături de suflet folositoare*, XII, 134; vezi și Jean-Claude Larchet, *Terapeutica bolilor spirituale*, p. 16.
[52] Sf. Simeon Noul Teolog, , *Cateheze*, XXV, 92-94; vezi și Jean-Claude Larchet, *Terapeutica bolilor spirituale*, p. 20.
[53] Jean-Claude Larchet, *Terapeutica bolilor spirituale*, p. 20.

Năruirea fiinţei spirituale începe prin decăderea cunoaşterii şi a organelor ei. Omul căzut nu mai caută să Îl cunoască pe Dumnezeu, iar necunoaşterea se alătură nebuniei[54], devenind boală a sufletului. Opoziţia între cunoaştere şi necunoaştere, mai precis între cele două feluri de cunoaştere, cunoaşterea duhovnicească şi cunoaşterea aparenţei sensibile, îşi are cauza în păcatul originar care închide ochii duhovniceşti ai lui Adam, pentru a-i deschide pe cei trupeşti. Ochii sufletului, care îi dădeau vederea celor nevăzute şi cunoaşterea spirituală, sunt orbiţi de păcat, prin care sunt deschişi ochii trupului. Aşa se face că Adam şi Eva se văd pentru prima dată goi. Pentru prima dată ei se văd în trupul material. Copacul interzis, pomul cunoştinţei binelui şi răului, este înţeles de către Sfântul Maxim Mărturisitorul ca fiind creaţia văzută: „Contemplată duhovniceşte, ea oferă cunoştinţa binelui, iar luată trupeşte, oferă cunoştinţa răului. Căci celor ce se împărtăşesc din ea trupeşte li se face dascăl în ale patimilor, făcându-i să uite de cele dumnezeieşti”[55]. Materia se dezvăluie cu un dublu sens. Ea poate fi văzută ca rod al Creaţiei, ca însoţitoare a omului în calea spre dumnezeire, sau poate fi înţeleasă ca sursă a răului, ca origine a păcatului: în locul cunoaşterii lui Dumnezeu omul se umple de cunoaşterea pătimaşă dată de simţuri.

Dorinţa şi plăcerea, sădite în firea omului pentru a-L dori pe Dumnezeu, suprema bucurie şi plăcere nemărginită se îndreaptă, la omul căzut, spre lucrurile necuvenite, spre realitatea sensibilă, de care Dumnezeu, prin porunca sa,

[54] Sf. Maxim Mărturisitorul, *Capete despre dragoste*, în *Philocalie des Pères neptiques*, t. 2, Paris, 1995, III, 3; vezi şi Jean-Claude Larchet, *Terapeutica bolilor spirituale*, p. 41.
[55] Sfântul Maxim Mărturisitorul, *Răspunsuri către Talasie*, 59.

voise să-l apere. Denaturarea dorinţei şi plăcerii iniţiale devine rădăcină a patimilor simţurilor, a plăcerilor şi a desfătărilor trupeşti.

Agresivitatea şi mânia, fireşti în starea de sănătate a lui Adam şi în aceea a omului restaurat în Hristos, unde aveau menirea de a se împotrivi tuturor ispitelor care îl îndepărtează pe om de Dumnezeu, devin, după cădere, nefireşti şi iraţionale, deoarece se exercită nu pentru dobândirea celor duhovniceşti, ci împotriva semenilor şi pentru păstrarea celor materiale.

Patimile sau viciile se nasc din întoarcerea facultăţilor spiritului şi trupului de la cunoaşterea lui Dumnezeu spre plăcerea şi dorirea lumii sensibile. Ele nu sunt în firea omului, nu se află în chipul ce a fost dat omului de la bun început, prin creaţie[56], ci sunt „cu totul străine şi în nici un fel proprii firii sufletului”[57]. Lăcomia, desfrâul, orgoliul, zgârcenia, mânia, frica, tristeţea, slava deşartă şi multe altele distrug şi îndepărtează spiritul de izvorul sănătăţii şi al bucuriei.

Creat după chipul şi asemănarea divină, omul are libertatea alegerii şi a voinţei. Patimile nu ating chipul divin din om. El există potenţial în firea umană. Asemănarea cu Dumnezeu este însă împiedicată de viciu să ajungă la deplinătatea chipului. Singură voinţa umană este cea care poate împlini în act ceea ce se află în potenţă şi poate curăţi sufletul de negura păcatului. Iar rostul adevărat al vieţii nu este altul decât restaurarea legăturii pierdute între om şi absolut. „Omul adevărat este omul duhovnicesc

[56] Vasile cel Mare, *Cuvîntul I despre facerea omului*, I, 16, vezi şi Jean-Claude Larchet, Terapeutica bolilor spirituale, p. 109.
[57] Sf. Nichita Stithatul, *Despre suflet*, 69, vezi și Jean-Claude Larchet, *Terapeutica bolilor spirituale*, p. 109.

care este în noi"[58]. Adevăratul destin al omului, adevărata sa natură este de a primi Duhul atât în trup cât şi în suflet, de a trăi înduhovnicit şi în Dumnezeu cu toată fiinţa. Sănătatea înseamnă, după Sfinţii Părinţi, ajungerea la desăvârşirea fiinţei aşa cum a voit-o Dumnezeu, înnoită după chipul lui Hristos şi în Duhul Sfânt. Viaţa în Hristos şi unirea cu Dumnezeu sunt starea firească a omului. Aceasta este adevărata sănătate pe care o avea Adam şi pe care Hristos a venit să o reamintească oamenilor rătăciţi în negurile păcatelor. Iubirea de Dumnezeu este singura cale pe care, urmând-o, omul reuşeşte să se asemene cu El. În gândirea tradiţională, viaţa nu are alt scop decât regăsirea acelei stări iniţiale de sănătate duhovnicească prin vindecarea de maladia devenirii şi a vremelniciei.

Locuri sau obiecte sfinte au îndeplinit dintotdeauna rolul de mediatori între om şi Dumnezeu şi au facilitat restabilirea relaţiei cu absolutul, văzut ca singură realitate valabilă. Icoana, imagine a lumii divine, este unul dintre aceste obiecte sacre care se afirmă ca o negare a lumii materiale văzută ca sursă a păcatului şi a patimii. Expresie a sacrului, ea devine mijloc de tămăduire a sufletului şi instrument de vindecare spirituală. Prin urmare, toate nivelurile la care ea poate fi descifrată nu fac decât să justifice această funcţie.

Lumea din icoană pare o lume cunoscută. Totuşi ea nu este la fel de familiară ca lumea vizibilă din jurul nostru, ca lumea care ne înconjoară şi cu care ne-am obişnuit. Este aceeaşi lume şi totuşi alta. Este altfel. Este lumea duhovnicească, este lumea aşa cum se vede cu ochii curăţaţi de urâciunile patimilor. Nu ochilor trupeşti, nu

[58] Clement Alexandrinul, *Stromate*, II, IX, 42, 1; vezi şi Jean-Claude Larchet, *Terapeutica bolilor spirituale*, p. 29.

privirii alterate de păcat şi de negurile vizibilului i-a fost îngăduită vederea şi înţelegerea icoanei. Lumea icoanei este lumea ce ne înconjoară, are munţi, clădiri, oameni, arbori, stele, lucruri. Dar toate acestea nu sunt privite cu ochiul robit de senzorial, de crusta sticloasă a materialităţii vizibile. Materia în icoană nu se mai supune legilor vizibilului. Nu materia în sine este rea, ci felul în care ne raportăm la ea. Omul a uitat privirea duhovnicească, spirituală, si a păstrat doar privirea trupească, fenomenală, senzorială. Icoana se dovedeşte nu o negare a materiei în sine, pentru că imaginea lumii se regăseşte în iconografie, ci o negare a senzorialităţii ei, a superficialităţii şi a efemerităţii ei. Lumea nu mai este privită cu ochiul trupesc, ci cu cel duhovnicesc. Spaţiul, timpul, lucrurile nu se mai supun legilor obişnuite ale unei optici naturale.

Prin toate aceste procedee plastice de negare a percepţiei naturale, obişnuite, senzoriale a spaţialităţii şi a temporalităţii, icoana devine o afirmare a spaţiului şi timpului duhovnicesc, absolut. Privitorul este îndemnat să nu mai mângâie cu privirea doar superficialitatea lucrurilor, ci să treacă într-un dincolo al lor, să presimtă chipul slavei pe care fiecare creatură îl poartă cu sine.

Din perspectiva omului obişnuit, lumea icoanei este o lume inversată, o lume răsturnată, o non-lume. Nimic din ceea ce se vede în mod normal nu se mai recunoaşte aidoma în icoana devenită o negare a lumii vizibile. Aceasta este o privire de „jos în sus”, dacă putem imagina o astfel de ierarhie, dinspre omul căzut, pentru care lumea normală, reală este lumea alterată, căzută o dată cu el. El va cere unei reprezentări picturale să redea cât mai fidel aparenţa acestei lumi înşelătoare, coaja ei fenomenală, crusta de suprafaţă peste care privirea noastră lunecă, socotind tot ce vede ca fiind real. Lumea icoanei, lumea

slavei, îi apare în această situaţie ca o lume pe dos, ca o negare a realului, deoarece nimic din aceste reprezentări nu mai urmăresc să redea lumea aşa cum o vedem cu ochii trupului.

Privită din sens invers, de „sus în jos", adică din perspectiva Sfinţilor Părinţi, lumea adevărată, reală este cea a icoanei, este lumea îndumnezeită, înduhovnicită. Acesta este punctul originar de la care a pornit ulterior alienarea, distrugerea şi degradarea percepţiei, ajungându-se la simpla lume vizibilă, senzorială. În acest caz lume pe dos este tocmai lumea în percepţia ei naturală, senzorială, corporală, iar lumea icoanei devine adevărată, reală, divină, lume din care omul a căzut şi spre care tânjeşte mereu. Ceţurile groase ale patimilor îl împiedică să mai vadă clar, distingând între bine şi rău, între valorare şi non-valoare, între adevăr şi minciună. El consideră reală aceasta lume a nevoilor şi a bunurilor materiale, însă abia aceasta este o lume inversată: „Dorinţa rătăcită a omului îl face să trăiască într-o lume pe dos, în care valorile sunt răsturnate, în care lucrurile şi-au pierdut ordinea şi adevăratele proporţii"[59].

Lumea, de fapt, este aceeaşi. Ochiul care o vede este diferit. Un ochi orbit de întunericul păcatului se va opri la suprafaţa lucrurilor, privirea sa va rămâne una strict senzorială, superficială, iar redarea iconică îi va apărea ca o deformare stângace şi nepricepută. Un ochi curat va distinge în lume mâna nevăzută a Creatorului, iar curăţia sufletului îi va permite să vadă dincolo de contingent şi să distingă realitatea ultimă a slavei.

[59] Jean-Claude Larchet, *Terapeutica bolilor spirituale*, p. 63.

Ca imagine a lumii de slavă a lui Hristos, icoana respinge nu doar vizibilitatea lumii acesteia, ci şi toate patimile care însoţesc privirea pervertită a omului căzut. Patimile se trag din îmbolnăvirea celor trei puteri fundamentale ale sufletului, iuţimea, pofta şi cugetarea minţii[60]. Îndreptate toate, la origine, spre cunoaşterea şi dorirea lui Dumnezeu, puterile acestea se vor perverti în momentul căderii, pierzând sensul lor iniţial. Vindecarea acestor trei puteri duce la redobândirea virtuţilor de căpetenie, iar prin ele, a tuturor celorlalte virtuţi. Partea poftitoare se tămăduieşte prin virtutea cumpătării sau a înfrânării. Cea irascibilă prin virtutea bărbăţiei, iar partea raţională se vindecă prin chibzuinţă.

Contemplarea cu credinţă a unei icoane adevărate poate duce la înţelegerea greşelii şi la începutul tămăduirii. Fiecare maladie a spiritului îşi poate găsi alinarea în imaginea sacră.

„Puterea poftitoare" a sufletului trebuie îndreptată de la lucrurile pământeşti spre dorirea bunurilor duhovniceşti. Canoanele icoanelor, prin felul în care sunt realizate diferitele elemente plastice, sugerează acest lucru. Desfrâul şi patimile trupeşti sunt negate prin ascetismul chipurilor, prin uscăciunea corpurilor şi prin abstracţia veşmintelor. Înainte de cădere, toate mădularele fiinţei omeneşti aveau rostul de a lucra în Domnul. Toate facultăţile şi toate simţurile erau îndreptate spre slujirea voii dumnezeieşti. Corpurile personajelor din icoane sunt trupuri îndumnezeite, lipsite de patima materialităţii şi de ispitele cărnii. Chipurile sunt spiritualizate, cu ochi mari, cu nas

[60] Sfântul Nichita Stithatul, *Cele 300 de capete despre făptuire, fire şi cunoştinţă*, I, 15; vezi și Jean-Claude Larchet, *Terapeutica bolilor spirituale*, p. 371.

fin, cu buze subţiri. Corpurile sunt în general ascunse sub greutatea veşmintelor, care totuşi nu se mulează pe trupuri, ci le acoperă, formând mari pete de culoare aproape abstracte. Senzorialitatea cărnii este în totalitate părăsită, iar imaginea înfăţişează făpturi sfinţite de asceză şi rugăciune, sănătoase duhovniceşte, eliberate de patimi, temple ale Duhului Sfânt (1 *Cor*. 6, 19).

Mânia sau agresivitatea sunt respinse prin calmul tuturor personajelor. Chiar şi atunci când icoana înfăţişează sfinţi luptând cu dragoni şi balauri, gesturile lor rămân liniştite şi armonioase. Doar personajele care întruchipează ispita şi păcatul, diavoli sau oameni stăpâniţi de ei, sunt străbătuţi de o agitaţie bolnavă, haotică şi distructivă. La Mănăstirea Dobrovăţ în fresca de pe peretele vestic al naosului, unde sunt pictate patimile lui Hristos, Mântuitorul, încoronat cu spini şi înveşmântat cu mantia roşie, drept, calm, liniştit, este de două ori mai înalt decât celelalte personaje ale scenei. În total contrast cu

Icoana *Schimbării la Faţă*

imaginea verticală a lui Iisus, personaje pipernicite şi agitate dansează grotesc în jurul său, într-un dezmăţ al batjocurii, cu mişcări împrăştiate violent.

Mândriei şi slavei deşarte i se opun smerenia şi blândeţea chipurilor cu priviri senine, tămăduitoare. Culorile, împreună cu lumina, sumă a lor, accentuează ideea de lume opusă celei vizibile. Aşa cum am mai arătat, lumina este una lăuntrică, christică, iar culorile au înţelesuri simbolice. În icoana *Schimbării la Faţă*, mandorla lui Hristos este neagră. Lumina necreată care în înconjoară este de nevăzut pentru ochi şi de neînţeles pentru mintea omenească, de aceea iconarul a zugrăvit-o ca simbol al întunericului divin. Folosirea pietrelor preţioase, a fildeşului sau a perlelor sunt simboluri pentru bogăţia interioară, spirituală. Imaginile icoanelor se dovedesc a fi bune călăuze pentru sufletele care au rătăcit calea spre adevărata lume duhovnicească, nepătimitoare şi luminoasă.

Însă nu doar formele vizibile imediat pot îndrepta sufletul rătăcit prin călăuzirea lui spre înţelegerea celor cu adevărat importante. Structuri mai puţin vizibile, folosite cu multă abilitate în icoane, au aceeaşi menire; printre ele, numărul şi proporţia de aur, forme geometrice perfecte, cerc, pătrat, triunghi, ritmuri şi simboluri. În plan formal, al elementelor care compun plastic imaginea, sacralitatea este sugerată de anumite scheme geometrice, de culori cu valoare simbolică sau de raporturi considerate perfecte, raporturi şi proporţii regăsite în structura intimă a alcătuirii întregului univers şi a omului însuşi. De aceea contemplarea unei icoane determină rezonanţa cu ritmurile încifrate, împlineşte nevoia de sacru şi armonizează fiinţa umană.

Cel ce poate să vindece cu adevărat fiinţa umană din ghearele păcatului şi ale morţii este Hristos. „Numai prin

venirea lui Hristos omenirea a fost pe deplin restaurată în natura sa originară, iar omul şi-a redobândit capacitatea de a ajunge la desăvârşirea pentru care fusese creat"[61]. Doar Hristos este cel care poate să îl facă pe om să revină la starea sa iniţială, aceea de a fi unit cu Dumnezeu. Nu este altă desăvârşire decât în unirea cu Dumnezeu, iar cel ce ne poate călăuzi pe această cala este doar Mântuitorul: „numai prin asemănarea cu Hristos omul poate realiza în el însuşi desăvârşirea teantropică" deoarece „în persoana lui Hristos, natura omenească s-a desăvârşit prin unirea cu natura dumnezeiască"[62]. Prin Patimi, moarte şi Înviere, Hristos îl face pe om să redobândească folosinţa firească a puterilor sale pământeşti. Patimile Celui ce s-a făcut om pentru noi vindecă patimile noastre şi reînnoieşte în Duhul puterile sufletului nostru, făcându-le să se întoarcă spre Dumnezeu. Restaurarea ontologică a firii umane se realizează prin însăşi jertfa lui Dumnezeu făcut om, nu pentru că omenirea ar fi avut o datorie atât de mare faţă de Dumnezeu încât doar Fiul său o putea plăti, ci pentru că singur Dumnezeu este cel ce poate lecui din patimi neamul omenesc „şi numai primind să moară El, « Cel ce singur are nemurire » (1 *Tim.* 6,16), putea să-l izbăvească pe om din moarte, căci altfel, cum spun Sfinţii Părinţi, ceea ce nu este asumat, nu poate fi vindecat"[63]. Dumnezeu se face om pentru a-i salva pe oameni, pentru a-i mântui de patimi si de moarte şi pentru a le reda nemurirea. Trupul lui Hristos este muritor şi stricăcios. Dar fiind Dumnezeu, trupul său nu a putut fi ţinut de moarte sau atacat de stricăciune. Iar Sufletul său a pogorât în iad dar nu a putut fi ţinut de rău.

[61] Jean-Claude Larchet, *Terapeutica bolilor spirituale*, p. 21.
[62] *Ibidem.*
[63] *Ibidem*, pp. 245-246.

Moartea şi păcatul sunt amăgite şi se reped să nimicească trupul de om al Mântuitorului, dar sunt străbătute de fiorul dumnezeirii şi sunt biruite de Hristos Dumnezeu. „Moartea se apropie şi, înghiţind momeala corpului, este străbătută de undiţa Dumnezeirii; şi gustând din trupul lipsit de păcat şi făcător de viaţă, este distrusă”[64]. Prin moarte Hristos distruge moartea, „cu moartea pe moarte călcând”, şi îl eliberează pe om din tirania păcatului, iar prin Înviere, făptura nouă se naşte în Hristos. Asemănarea cu Hristos este calea pe care omul o are, de acum înainte, pentru învingerea morţii, a păcatului, şi pentru renaşterea în Duh.

Icoana nu este altceva decât imagine a lui Hristos care a biruit patima prin firea sa nepătimitoare. Chipurile sfinţilor sau ale martirilor în icoane sunt chipuri ale oamenilor nevoitori pentru Hristos. Este tot chipul lui Hristos, reflectat în oameni sau, mai precis, chipul oamenilor care trăiesc în Hristos şi pentru Hristos. Privirea unei icoane vindecă prin contemplarea chipului divin, a chipului Mântuitorului care străbate din orice imagine, prin armonii şi ritmuri, prin culori şi simboluri.

Însă dincolo de această interpretare a formelor şi culorilor, icoana poate fi interpretată dintr-o perspectivă fenomenologică, perspectivă ce ia în considerare în principal felul în care privitorul este influenţat de contemplarea unei icoane, felul în care imaginea este resimţită, trăită de către credincios. Frontalitatea, caracteristică esenţială în pictura bizantină, este ceea ce face din icoană o prezenţă. Chipul este reprezentat, în general, din faţă: „în icoană, numai personajele care nu au ajuns la sfinţenie apar din profil […]Aceasta scoate în

[64] Ioan Damaschinul, *Dogmatica*, III, 27; vezi și Jean-Claude Larchet, *Terapeutica bolilor spirituale*, p. 247.

evidenţă importanţa frontalităţii care înseamnă o Prezenţă”[65]. Chipul văzut frontal devine un interlocutor, iar între icoană şi privitor se stabileşte un contact direct. Această relaţie *eu-tu* nu mai este posibilă în reprezentarea din profil, unde se poate vorbi despre un fel de absenţă a personajului. Privitorul nu mai este invitat să participe, nu se mai stabileşte un contact direct, o relaţionare deschisă. În faţa unui chip din profil, el rămâne simplu privitor ce asistă la o scenă, fără a putea interveni afectiv.

Icoana ca loc al întâlnirii între două persoane, cea a privitorului şi cea a sfântului sau a divinităţii, ca punct al intersecţiei a două priviri, este analizată fenomenologic de J-L Marion în studiul dedicat fenomenelor saturate.

3. Privirea care te priveşte

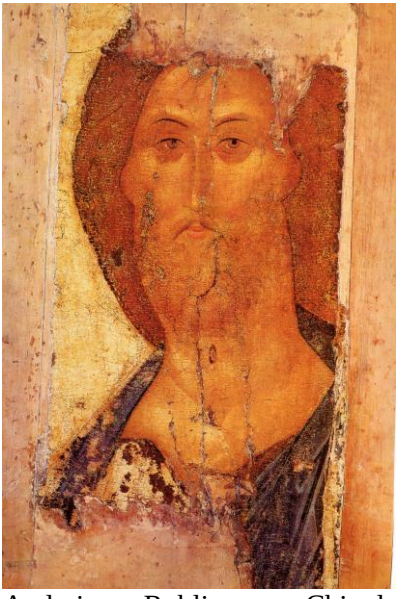
Ideea principală de la care pleacă interpretarea lui J-L Marion se bazează pe faptul că icoanele bizantine îndeplinesc cel mai bine rolul de trimitere spre altceva decât spre propria imagine. Ele poartă în sine „mesajul imanent al unei transcendenţe, niciodată explicit”[66].

Sunt „[termenii] vizibili ai realităţilor invizibile şi neîntipărite, [de acum înainte] întipărite în chip trupesc spre a îngădui o cunoaştere nedesluşită”[67].

---

[65] Michel Quenot, *Icoana, fereastră spre absolut*, pp. 65-66.
[66] Gilbert Durand, *Aventurile imaginii*, p.22.
[67] Ioan Damaschinul, *Despre credinţa ortodoxă, apud* Jean-Luc Marion, *Crucea vizibilului, Tablou, televiziune, icoană, o privire fenomenologică*, traducere de Mihail Neamţu, Deisis, Sibiu, 2000, p. 111.

Sunt loc al întâlnirii şi transmit „o învăţătură despre vizibilitatea imaginii, mai exact despre uzul acestei vizibilităţi”[68] deoarece vederea unei icoane presupune, după J.-L. Marion, trei termeni: privirea spectatorului, vizibilul obiectiv şi un prototip, care nu este nici un original, nici „o fantomă” din lumea de dincolo.



Andrei Rubliov. Chipul Mântuitorului este lipsit de umbre care să provină de la o lumină naturală. Privirea îndreptată direct spre privitor se constituie ca o interogare şi o chemare a Acestuia.

[68] Jean-Luc Marion, *Crucea vizibilului, Tablou, televiziune, icoană, o privire fenomenologică*, traducere de Mihail Neamţu, Deisis, Sibiu, 2000, p. 95.

Acest prototip nu se prezintă ca un al doilea vizibil în spatele primului, ci ca o a doua privire care străpunge materialitatea icoanei şi „priveşte în faţă prima faţă, cea a spectatorului privitor". Icoana nu este un ecran închis, opac, nu este o oglindire sau o reflectare a unei imagini, ca în cazul idolului. În icoană privirea mea se încrucişează cu privirea care mă priveşte, iar aceste două priviri sunt, prin esenţă, invizibile. Icoana nu este imaginea care se înfăţişează ochilor, vizibilul prezent, concret, ci invizibilul privirii care mă priveşte şi care străbate de dincolo de material. Această privire invizibilă, care străpunge bucata de lemn sau frescă, este cea care distinge icoana de orice alt fel de imagine, este cea care permite ca o imagine să nu se oprească doar la trăsături şi forme concrete, ci să vizeze originea acelei priviri care mă priveşte prin icoană.

Nu oricine poate percepe însă această privire. Pentru a o sesiza trebuie să te laşi văzut, să te simţi privit de către această instanţă ordonatoare: „prin imaginea vizibilă trebuie să urcăm şi să ne expunem contra-privirii invizibile a prototipului"[69]. Icoana ca materialitate, ca imagine, nu mai este decât un loc în care se realizează un „tranzit vizibil", un schimb între două priviri.

Vizibilul sau esteticul devin intermediari pentru „parcursul încrucişat a două priviri"[70].

Ca mediator, vizibilul trebuie să se şteargă, să se estompeze, să nu se afirme pe sine să nu fie un ecran, deoarece icoana nu există prin ea însăşi (de unde şi respingerea reprezentării naturaliste prin deformări şi disproporţii care neagă orice percepţie naturală).

[69] Jean-Luc Marion, *Crucea vizibilului*, p. 97.
[70] *Ibidem*, p. 96.

Ea este „manifestare văzută a ceea ce nu se poate vedea”[71] şi facilitează trecerea, trimiterea, intersectarea celor două priviri. „Icoana nu ne pretinde să o vedem, ci ne oferă faptul de a o vedea sau de a ne lăsa văzuţi prin ea”[72]. Ea se debarasează de propria vizibilitate pentru a lăsa să se ivească prin ea o altă privire. Mai precis o altă prezenţă.

Fecioara din Vladimir

Aceasta este esenţa icoanei, a imaginii care renunţă la ea însăşi, renunţă la propria vizibilitate pentru a face prezentă voia lui Dumnezeu, pentru a arăta slava Lui. Chipul lui Hristos, desfigurat de cruzimea umană, devine prototip al icoanei, deoarece, dincolo de chipul său, trebuie văzută slava lui Dumnezeu invizibil. Acesta este înţelesul *kenozei* imaginii. Imaginea dispare pentru a lăsa loc vederii şi prezenţei Celui nevăzut. Nu imaginea trebuie văzută, nu ceea ce se vede în mod concret, ci Acela ce nu se vede, privirea ce te priveşte de dincolo de imagine, prezenţa invizibilă a

[71] Michel Quenot, *Icoana, fereastră spre absolut*, p. 57.
[72] Jean-Luc Marion, *Crucea vizibilului*, p. 97.

Creatorului. Acest lucru poate fi pus în evidenţă nu doar printr-o interpretare fenomenologică, ci şi printr-o analiză a vizibilului însuşi, a stratului pictural, a culorilor şi formelor din imaginea pictată, aşa cum am arătat în capitolul precedent. Ceea ce se vede în icoană, chiar daca are unele asemănări cu formele vizibile, nu trimite totuşi la acestea, ci dimpotrivă, le neagă. Chipurile, veşmintele, munţii, clădirile, copacii, totul poate fi recunoscut în icoană, însă ceea ce este reprezentat este atât de îndepărtat de formele din lumea materială, încât e imposibil să nu te gândeşti că ele nu sunt reprezentări ale acestei lumi concrete, ci negări ale ei.

4. Simbolismul arborelui

Deseori în icoane apar imagini ale arborilor. Semnificaţia lor poate fi diversă. Prezent în multe mitologii, arborele este unul dintre cele mai importante şi răspândite imagini ale gândirii mitice. În ciuda polimorfismului său în diferite ritualuri, arborele păstrează totuşi o anumită coerenţă în structura sa semnificativă. Mircea Eliade clasifică aceste semnificaţii în şapte categorii [73] : ansamblul piatră-arbore-altar ; arborele-imagine a Cosmosului ; arborele-teofanie cosmică ; arvorele Vieţii, sursă a nemuririi ; arborele-centru al Lumii şi suport al Universului ; legături mistice între arbori şi oameni ; arborele-simbol al reânvierii (vegetaţiei).

[73] Mircea Eliade, *Tratat de istora religiilor*, trad. de Mariana Noica, Bucureşti, Humanitas, 1992, p. 252.

Cea mai veche reprezentare a arborelui în viaţa religioasă pare să fie cea care evocă macrocosmosul şi alătură arborelui, piatra şi altarul. Piatra reprezintă stabilitatea, iar arborele, devenirea[74]. Este o imagine a peisajului cosmic, devenind centru al lumii şi constituindu-se ca o *imago mundi*. O întâlnim în Australia, China, India, Indochina sau în spaţiul egeean. Cu timpul, urmând credinţa după care fiecare fragment semnificativ trimite, de fapt, la tot, imaginea se va reduce la un singur arbore care va ajunge să exprime Cosmosul întreg. Aşa se ajunge la gândirea arhaică ce va concepe Cosmosul ca pe un arbore gigantic. În această concepţie, Arborele *este* Cosmosul, el *este* Universul în regenerare. Într-o mentalitate mai târzie, Arborele nu va mai fi decât o *imagine*, un *simbol* al Universului.

Stâlp între Cer şi Pământ, ax cosmic şi supracosmic, arborele exprimă, în primul rând, legătura între două lumi, între doi poli ai manifestării, cel activ şi cel pasiv. Din punct de vedere cosmologic, acest arbore creşte în centrul Pământului şi reuneşte trei regiuni cosmice : crengile sale ating Cerul, rădăcinile se afundă în Infern, iar trunchiul creşte pe Pământ. Spre exemplu, Mircea Eliade aminteşte cazul mongolilor, care cunosc Arborele *zambu*, arbore cu rădăcinile la poalele munţilor Sumer şi cu crengile în vârful lor. Zeii *Tengeri* se hrănesc cu fructele lui[75].

Ca simbol al reînvierii, arborele trimite la principiul însuşi al vieţii, dar şi la ceea ce o regenerează. O viziune biblică a lui Iezechiel dezvăluie un izvor care izbucneşte

[74] G. Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, tr. rom. Marcel Aderca, Bucureşti, Ed. Univers Enciclopedic, 2000, p. 331.
[75] M. Eliade, *Samanismul si tehnicile arhaice ale extazului*, tr. rom. Brandusa Prelipceanu şi Cezar Baltag, Bucuresti, Ed. Humanitas, 1997, p. 252.

chiar de sub „pragul templului", coboară până la Marea Moartă şi dă viaţă peste tot pe unde apele lui ajung. El face să crească arbori ce vor produce fără întrerupere, tot timpul anului:

> „La râu, pe amândouă laturile lui, vor creşte tot felul de arbori care dau hrană. Frunzele lor nu se vor veşteji şi fructele din ei nu se vor mai isprăvi. În fiecare lună se vor coace fructe noi, pentru că apa pentru ele vine din locul cel sfânt; fructele lor se vor întrebuinţa ca hrană, iar frunzele la leacuri" (*Iezechiel,* 47, 12)

Una dintre interpretările date acestei viziuni consideră fructele şi frunzele acestui arbore ca simboluri pentru „întoarcerea în slavă a poporului, după încercarea Exilului"[76].

Nu există cultul arborelui în sine. Întotdeauna, în spatele acestei forme vegetale se află o entitate spirituală, iar realitatea extraumană pe care o semnifică este sugerată chiar de către verticalitatea sa[77]. În acest caz, arborele ajunge să faciliteze revelaţia divină sau să semnifice divinitatea însăşi.

În tradiţia ebraică a existat întotdeauna o legătură între arbore şi revelaţia divină. Jean Grou arată că Dumnezeu se dezvăluie lui Avraam la stejarul lui Mamvri (*Facerea*, 18, 1) şi lui Moise pe muntele Horeb, sub forma unui rug aprins (*Ieşirea*, 3, 2-5). Între Rama şi Betel, pe muntele Efraim, Debora-proorociţa locuia sub un palmier (*Judecători*, 4, 4-5), iar viziunea porfetului Zaharia arată

[76] http://www.interbible.org/interBible/ecritures/symboles/2003/sym_030506.htm

[77] Mircea Eliade, *Tratat de istora religiilor*, tr. roum., p. 254.

un înger între mirţi (Zaharia, 1, 8-11). Prezenţa divină se arată şi în sanctuarul portativ al Chivotului Legii, făcut, la rândul său, din lemn. Protecţia divină se arată şi în alte situaţii prin intermediul lemnului. Este vorba despre o protecţie indirectă a lui Dumnezeu, care îşi ocroteşte fiinţele în spaţii făcute din lemn. Arca lui Noe, făcută din lemn, este un spaţiu care protejează şi perpetuează viaţa. Domnul îi spune lui Noe :

> „Sosit-a înaintea feţei Mele sfârşitul a tot omul, căci s-a umplut pământul de nedreptăţile lor, şi iată Eu îi voi pierde de pe pământ. Tu însă fă-ţi o corabie din lemn de salcâm. În corabie să faci despărţituri şi smoleşte-o cu smoală pe dinăuntru şi pe din afară" (*Facerea*, 6, 13-14)

O altă naştere spirituală poate fi sugerată de coşul plutitor făcut din papură care îl salvează pe Moise de la moarte (*Ieşirea*, 2, 3). Jean Grou trimite, de asemenea, la Noul Testament, unde observă că o barcă din lemn protejează pe Hristos şi pe discipoli de furtună (*Matei*, 8, 23-27) sau de entuziasmul mulţimii (*Marcu*, 3, 9). Pescuitul miraculos se înfăptuieşte tot într-o barcă (Luca, 5, 4-11)[78].

Concordanţa între simbolismul arborelui şi divinitate apare şi în textele vechii gândiri indiene. Ananda Coomaraswamy identifică unele pasaje care pun în evidenţă această echivalare[79]. În *Mahâbhârata,*

[78]Jean Grou, http://www.interbible.org/interBible/ecritures/symboles/2003/sym_030506.htm

[79] Ananda K., Coomaraswamy, *The Inverted Tree*, tr.fr. Gérard Leconte, *L'Arbre Inversé*, Archè, Milano, 1984, p. 13.

(*Ashvamêdha Parva*, XLVIII, 14) apare expresia „Arborele lui Brahma", *brahma-vriksha*, iar o apropiere între Arbore şi Brahma se dezvăluie în *Maitri Upanishad* (VI, 4), unde Unicul *Ashvattha* este identificat cu Brahma, sau în *Shânkhâyana Aranyaka* (XI, 2), unde Brahma apare ca un mare arbore verde. Răspunsul la întrebarea pusă în *Rig-Vêda* (X, 31, 7, et X, 81, 4) cu privire la lemnul sau arborele din care s-a făcut Cerul şi Pământul accentuează ideea hindusă după care lumea este concepută ca o teofanie. În *Taittirîya Brâhmana* (II, 8, 9, 6) se spune că acest lemn a fost Brahma, că Brahma a fost arborele din care s-a făcut Cerul şi Pământul, iar el susţine lumea.

Simbolismul arborelui nu se prezintă întotdeauna sub forma unui copac ce îşi întinde crengile spre cer. Ca majoritatea simbolurilor, şi cel al arborelui este dublu. Întâlnim arborele drept, cu rădăcinile înfipte în pământ şi crengile îndreptate spre cer, dar şi arborele răsturnat, care creşte de sus în jos, care îşi înfige rădăcinile în cer şi creşte spre pământ. După G. Durand, imaginea arborelui este o sinteză a cosmosului, un cosmos „verticalizat", iar copacul răsturnat trimite la ideea de ciclicitate[80]. Cei doi arbori, unul drept, celălalt răsturnat, ar putea fi gândiţi ca fiind unul reflexul celuilalt, asemenea unei imagini în oglindă, deoarece există o continuitate între cei doi arbori, cel drept având o poziţie superioară, cel inversat, una inferioară, juxtapozându-şi rădăcinile: „ceea ce este sus este

[80] G. Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, tr. rom. Marcel Aderca, Bucureşti, Ed. Univers Enciclopedic, 2000, pp. 331, 334.

Yggdrasil, arborele lumii în tradiția scandinavă.

asemenea cu ceea ce este jos şi ceea ce este jos este ca ceea ce este sus”[81].

Plecând de la „simbolurile analogiei”, R. Guénon identifică în imaginea roţii cu şase raze o posibilă reprezentare a arborelui drept sau inversat. Circumferinţa cercului reprezintă manifestarea pusă în act de razele care emană din centru. Axul vertical format din două raze este trunchiul arborelui, iar celelalte patru raze care formează două diagonale oblice sunt ramurile, simbolizând manifestarea, şi rădăcinile, desemnând principiul. Această integrare într-o roată a imaginii celor doi arbori permite afirmaţia că ceea ce face ca arborele să fie perceput drept sau inversat este poziţia celui care priveşte. Discutăm despre un plan al reflectării, asămănător unei suprafeţe de apă. Cel care se plasează sus, deasupra, în „supra cosmic”, în principiu, vede arborele drept. Cel care se poziţionează sub planul de reflexie, în „cosmic”, în

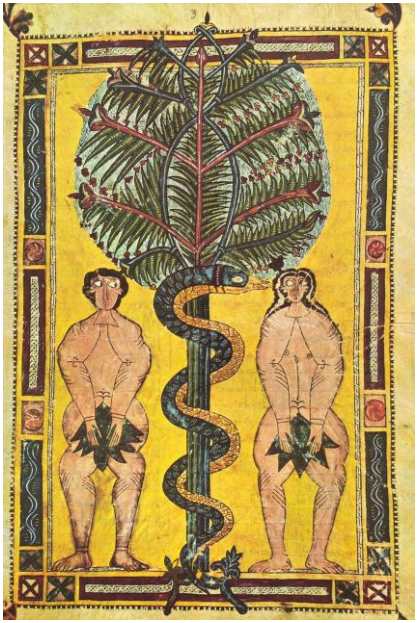
[81] Gérard Laconte, *Avant-propos* la Ananda K., Coomaraswamy, *L'Arbre Inversé*, p. 8.

manifestare, îl vede inversat: „Cele două poziţii corespunzătoare ale arborelui se referă la două puncte de vedere diferite şi complementare, în funcţie de unghiul din care privim – de jos în sus sau de sus în jos – adică, de fapt, în funcţie de punctul de vedere al manifestării sau al principiului”[82].

Alături de simbolul arborelui drept, cel al arborelui inversat apare în multe tradiţii, fiind, în general, identificat Cosmosului. Mircea Eliade identifică însă unele diferenţe specifice. În tradiţia islamică este cunoscut Arborele Fericirii, ale cărui rădăcini împânzesc cerul şi ale cărui crengi se răsfiră deasupra pământului. Sferele celeste pe care Dante le imaginează în *Paradis* (XVIII, 28) se aseamănă unei coroane arborescente cu rădăcinile în sus. Cunoscut în tradiţia islandeză, arborele răsturnat este întâlnit şi la laponi. Lângă altarul unde sacrifică în fiecare an un bou, ei aşează şi un copac sprijinit în coroană şi cu rădăcinile în sus. Folosit în practicile rituale ale vrăjitoarelor australiene sau în doctrina esoterică ebraică a *Zohar*-ului, Arborele Vieţii se întinde de sus în jos şi este în întregime iluminat de către soare[83]. În tradiţia kabbalistică există doi arbori, unul superior, celălalt inferior, unul al vieţii, celălalt al morţii[84]. Mircea Eliade aminteşte tradiţia iraniană unde apar doi arbori *Haoma*, unul alb şi unul galben, unul celest, celălalt terestru. Primul este prototoip pentru celălalt, el conferă nemurirea şi alungă decrepitudinea. Cel de-al doilea este un fel de „substitut” pentru umanitatea rătăcită şi îndepărtată de

[82] René Guénon, *Simboluri ale ştiinţei sacre*, trad. Marcel Tolcea şi Sorina Şerbanescu, Bucuresti, Humanitas, 1997, p. 316.
[83] Mircea Eliade, *Tratat de istoria religiilor*, tr. rom. p. 260.
[84] Ananda K., Coomaraswamy, *L'Arbre Inversé*, p. 22.

„locul primordial". Arborele alb creşte în mijlocul mării *Vurakasha*. Similitudinea cu arborele indian care creşte în ocean (*Rig-Vêda*, I, 182, 7) este observată de A. Coomaraswamy [85]. Din arborele alb se naşte prima zi. Lângă el, sau chiar asimilat lui, se află „Arborele tutror Seminţelor", seminţe ce coboară cu ploaia, dând naştere tuturor lucrurilor vii[86].



Beatus din Escorial, Păcatul originar, Pomul Vieții în mijlocul Paradisului, 950-955.

În legendele nordice apare *Yggdrasil*, arborele gigantic ce susține cele nouă lumi sau nouă regate. Trunchiul său este ax al lumii, iar rădăcina îi este roasă de dragonul *Niddoggr*, la fel cum șopârla creată de Ahriman în apele *Vurakasha* amenință copacul miraculos *Gaokerena*[87]. În tradiția indiană arborele este fie *Ashvattha*[88], asimilat lui

[85] *Ibidem*, p. 21.

[86] În *Purgatoriu* (XXVII 118, 9) Dante numeşte Paradisul terestru „plin de toate seminţele".

[87] Mircea Eliade, *Tratat de istoria religiilor*, tr. rom. p. 272.

[88] În *Mahâbhârata*, (VI, 34, 26, 39, 1) *Ashvattha* este arborele vieţii înrădăcinat în înălţimi, în Dumnezeu.

Agni şi soarelui, fie *Nyagrodha*, „arborele care creşte în jos”[89]. În tradiţia indiană semnificaţiile arborelui trimit spre transcendenţă, principiu sau manifestare şi realizează legătura între lumea cosmică şi cea supra-cosmică. *Atharva-Vêda* (XI, 4, 21) cunoaşte un arbore aflat la limita între viaţă şi moarte, înte manifestat şi non-manifestat, între fiinţă şi ne-fiinţă, sursă vitală pentru toate fiinţele.

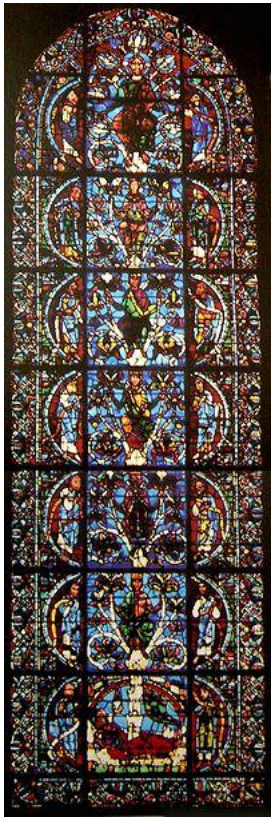
Tradiția hindusă concepe arborele inversat ca fiind loc al teofaniei, întruchipare a soarelui sau a focului. Arborele lui Brahma, înrădăcinat în străfundul divinității, își întinde crengile în lumea manifestă asemenea razelor solare: „Veşnicul *Ashvattha* are rădăcinile în sus şi crengile în jos; este Soarele strălucitor, este Brahma, este numit Nemuritorul. Prin el se menţin toate lumile, nimic nu trece dincolo de el” *Katha-Upanishad* (VI, 1)[90].

În textele ebraice apare atât un Arbore de Lumină care se întinde de sus în jos, asemenea celui din *Zohar* (*Beha ‘Alotheka Psaumes* XIX, 6), cât şi un stâlp de foc, asemenea celui care i-a îndrumat pe evrei să iasă din Egipt. În islam, arborele binecuvântat este un măslin care aprinde o lampă (*Coranul*, XXIV, 35, *Sūrat an-nūr*)[91]. Această lumină nu este doar simbol pentru Allah, ci este Allah însuşi, „lumina Cerului şi a Pământului”. Însă Allah nu este doar lumina tuturor lumilor, ci şi „Lumină peste Lumină”. O sintagmă asemănătoare întâlnim şi în creştinismul ortodox, unde cântul liturgic evocă pe Dumnezeu ca fiind „Lumină din Lumină”.

---

[89] Ananda K., Coomaraswamy, *L’Arbre Inversé*, pp. 25-28.
[90] *Ibidem*.
[91] *Coranul*, tr. rom. Silvestru Octavian Isopescul, Chişinău, Ed. Cartier, 2001, p. 245.

Arborele răsturnat este manifestarea lui Brahma în Cosmos, razele soarelui care se revarsă spre pământ. În acelaşi timp, arborele drept, cu crengile spre cer, imagine a rugului aprins, este tot imagine a divinităţii, de data aceasta urcând spre cer. Ananda Coomaraswamy observă că este vorba despre două aspecte ale unui singur şi unic Arbore, care este, de fapt, *Logos*-ul ce, „în primul caz, izbucneşte din Linişte şi din Nefiinţă, şi în celălalt caz se întoarce aici”[92]. De jos se vede ca o coloană de foc. De sus, ca un stâlp solar. Din punct de vedere fenomenologic, diferenţa este dată de percepţia celui care priveşte. Plasat în lume, omul vede Arborele răsturnat, pentru că imaginea lui este o reflectare a Realităţii.



Arborele lui Iesei, vitraliu în catedrala din Chartres, 1145

Apostolul Pavel afirma că „vedem acum ca prin oglindă, în ghicitură, iar atunci, faţă către faţă”. De „jos”, din punctul de vedere al creaturii, omul descoperă lumea întreagă şi pe sine însuşi ca manifestare a unui principiu ce rămâne într-o superioritate

[92] *Ibidem.*

Arborele lui Iesei, Biblia Lambeth, 1140-1150

Arborele lui Iesei, Biblia Capucinilor, 1180, Biblioteca Naţională a Franţei

Există şi o distincţie morală, umană, care poate fi aplicată imaginii arborilor în iconografie şi în gândirea veche. Arborele Vieţii pare, la o primă vedere, să fie şi Arborele cunoaşterii binelui şi răului (*Facerea*, 2, 9): „iar în mijlocul raiului era pomul vieţii şi pomul cunoştinţei binelui şi răului". Am putea crede că este vorba despre unul şi acelaşi arbore.

Această ipoteză poate fi susţinută de unele pasaje biblice. Interdicţia pe care Dumnezeu o dă primilor oameni este de a nu mânca din pomul din mijlocul raiului pentru că „în ziua în care veţi mânca din el, veţi muri negreşit" (*Facerea* 2, 17). Ar putea fi vorba în acest caz despre

Arborele lui Iesei, Biserica St. Michel din Hildesheim, 1200, tavan din lemn pictat

Imaginea Fecioarei Maria din, detaliu din *Arborele lui Iesei*, plafonul Bisericii St. Michel din Hildesheim, 1200

Pomul Vieţii. Însă, când şarpele o ispiteşte pe Eva, îi spune că nu va muri, ci că „vi se vor deschide ochii şi veţi fi ca

Dumnezeu, cunoscând binele şi răul" (*Facerea* 3, 5). Pomul Vieţii pare să aibă şi calitatea de a da cunoaşterea binelui şi a răului, fapt subliniat şi în următoarele versete biblice: urmarea păcatului originar se vădeşte imediat în atitudinea protopărinţilor prin faptul că „atunci li s-au deschis ochii la amândoi şi au cunoscut că erau goi" (*Facerea* 3, 7).

Consecinţă a mâncării fructului oprit este cunoaştera.

Această cunoaştere nu este însă cunoaşterea pe care le-o promisese şarpele, aceea care îi va face „asemenea lui Dumnezeu", nu este atotcunoaşterea divină. Şarpele minte, iar cuvântul Domnului se împlineşte, oamenii cunosc decrepitudinea şi moartea. Pomul din mijlocul raiului nu este pomul cunoaşterii, ci pomul Vieţii. Sau, poate este unul şi acelaşi arbore, al Vieţii şi al Cunoaşterii. Nefiind pregătiţi pentru a le primi, mâncarea fructelor lui aduc omului atât moartea trupului, cât şi moartea spiritului, prin necunoaşterea şi nerecunoaşterea divinităţii.

În *Maitri Upanishad* (VII, 11, 8), Arborele face distincţia între adevăr şi falsitate. Însă sensul acestor termeni nu are o valoare propriu-zis morală, susţine A. Coomaraswamy, ci adevărul trimite, mai degrabă, la lumea celestă, nemuritoare, pe când falsitatea, la sfera umană.

Pentru textul biblic, Jean Grou afirmă că această cunoaştere a binelui şi a răului nu trimite efectiv la ceea ce este bun sau dăunător, ci la o ştiinţă

totală, la o stăpânire a misterelor vieţii. Cei doi arbori din Paradis ar defini trăsăturile divinităţii, imortalitatea şi atotcunoaşterea. Şi între Arborii *Zohar*-ului (*Benidbar*) există distincţia între viaţă şi moarte. Arborele Vieţii îşi întinde crengile spre lume ziua, în timp ce Arborele Morţii, noaptea[93].

Cei doi arbori răsturnaţi, aproape de vârful muntelui, sub Paradisul terestru (*Divina Comedie, Purgatoriul*, XXII-XXV) nu sunt altceva decât imaginea reflectată a Arborelui Vieţii. Ananda Coomaraswamy crede că cei doi arbori sunt chiar cei pe care Dante îi vede în Paradis, de data aceasta, însă, îndreptaţi în poziţie normală, deoarece

[93] Ananda K., Coomaraswamy, *L'Arbre Inversé*, p. 37.

este vorba despre o recreare şi o regenerare a omului[94]. Deci, pentru a nu mai percepe Arborele cu rădăcinile în cer, omul trebuie să acceadă la sursa tuturor fiinţelor, în Paradis.

În creştinism reîntâlnim necesitatea unei purificări spirituale. Arborele răsturnat corespunde omului căzut, căci, muşcând din măr şi din păcat, Eva a inversat Arborele, sau, mai precis, noi îl percepem acum invers decât în realitate. După ce a fost alungat din Paradis, plecând cu capul în jos, Adam vede lumea în conformitate cu noua lui stare, adică invers.

Hildegard von Bingen, *Liber Scivias*, folio 4r, 1220

Arborele lui Iesei, Psaltirea Scherenberg, Strasbourg, c. 1260

[94] *Ibidem*, p. 39.

Vindecarea acestei maladii spirituale se face doar printr-o întoarcere (*epistrophê*) şi printr-o transformare (*metanoia*) totală. Restaurarea fiinţei umane înseamnă înversarea situaţiei actuale, iar „realizarea spirituală a omului poate fi asimilată cu îndreptarea unui Arbore răsturnat”[95]. Modalitatea prin care omul trebuie să înceapă această întoarcere la spiritualitate este înţelegerea faptului că el este „o plantă celestă” (Platon, *Timaios,* 90 a)[96] care îşi află adevărata sursă a vieţii în cer.

Arborele lui Iesei, fildeş, Bavaria, 1200

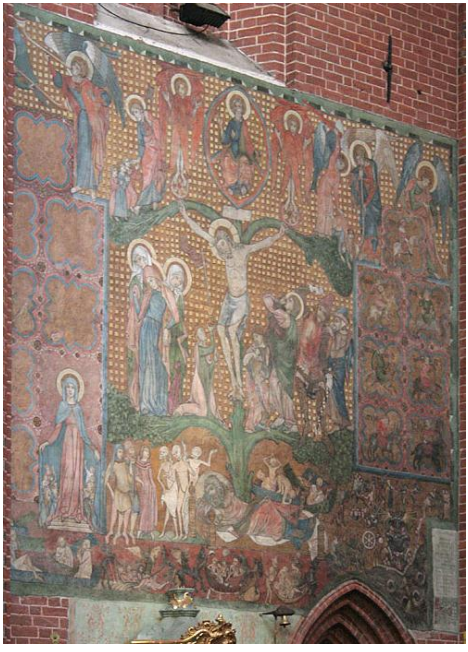
Arborele lui Iesei, Catedrala St. Peter, Worms, Germania

Arborele răsturnat nu este doar simbol al Cosmosului sau al manifestării divine în lume, ci poate fi imagine a omului însuşi. Ananda Coomaraswamy afirmă că „orice naştere umană presupune o cădere, iar (...) întoarcerea la sursa fiinţei este o ascensiune; astfel, omul, în chip de arbore, este inversat la naştere şi se îndreaptă o dată cu

[95] Gérard Laconte, în Ananda K. Coomaraswamy, *L'Arbre Inversé*, p. 10.

[96] Platon, *Timaios*,, tr. rom. Catalin Partenie, în *Opere IV*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifica, 1993, p. 212.

moartea"[97]. Comparaţia între om şi arbore apare şi în alte tradiţii. Jean Grou observă că viţa de vie, măslinul sau smochinul sunt deseori alăturaţi fiinţei umane (*Ieremia*, 2, 21). Calităţi umane trimit uneori la arbori : cedrul evocă măreţia (*Cântarea Cântărilor* 5, 15), stejarul, forţa (*Amos* 2, 9), măslinul, longevitatea (*Psalmi*, 52, 10)[98].



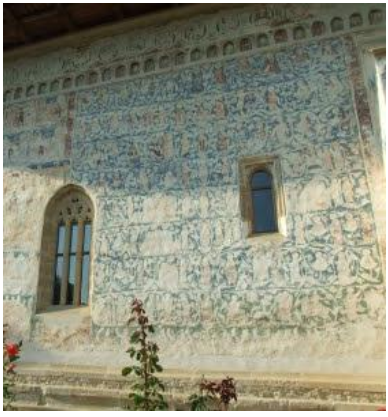
Arborele lui Iesei devine cruce a lui Hristos, Biserica din Torun, Polonia, 1380-1390

Un caz aparte al simbolismului arborelui în creştinism îl reprezintă *Arborele lui Iesei*. Motiv întâlnit în arta creştină încă din sec. al XII-lea, Arborele lui Iesei este de fapt un arbore genealogic ce prezintă schematic ascendenţa lui Iisus plecânt de la Iesei, părintele regelui David.

Dincolo de o simplă genealogie, Arborele devine

[97] Ananda K., Coomaraswamy, *L'Arbre Inversé*, p. 46.
[98] http://www.interbible.org/interBible/ecritures/symboles/2003/sym_030506.htm

aici un simbol nu numai pentru om, ci pentru umanitatea însăşi, care se înrădăcinează în strămoşul biblic şi urcă până la Cer, până la Fiul lui Dumnezeu, Hristos. Arborele devine scară ce ilustrează drumul spre calea mântuirii, spre Cel ce întrupează divinitatea însăşi. Plecând de la un fragment din textul lui Isaia : „o mlădiță va ieşi din tulpina lui Iesei şi un Lăstar din rădăcinile lui va da" (*Isaia* 11, 1) şi de la genealogia lui Hristos din Evanghelia după Matei, artiştii medievali crează o imagine a descendenței tatălui regelui David, Iesei, sub forma unui arbore.



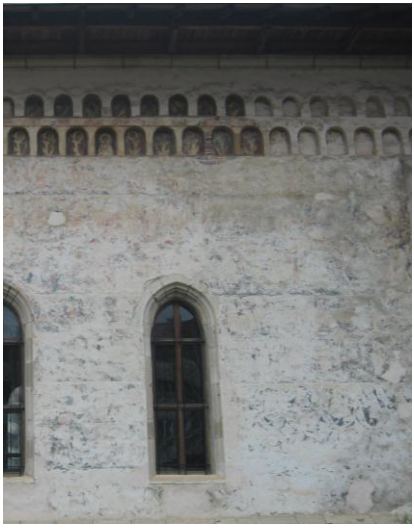
Arborele lui Iesei, Probota, 1532, peretele sudic

În reprezentările timpurii, Iesei este culcat sau aşezat, iar arborele ce răsare din pântecele, din coapsa sau, uneori, chiar din gura sa se ridică, la început vertical, iar apoi ia forme ramificate şi neaşteptate. Crengile acestui arbore poartă pe strămoşii lui Hristos, până la Iosif şi logodnica sa, din aceeaşi seminţie, Fecioara Maria. Dezvoltarea deosebită pe care o cunoaşte tema în prima parte a secolului al XII-lea este legată de încercarea de a combate ideile eretice din epocă, după care Fecioara Maria nu ar fi avut natură umană. Miniaturi, basoreliefuri de pe faţadele catedralelor sau vitralii în Apus, fresce şi broderii în Răsărit poartă imaginea viziunii profetului Isaia.

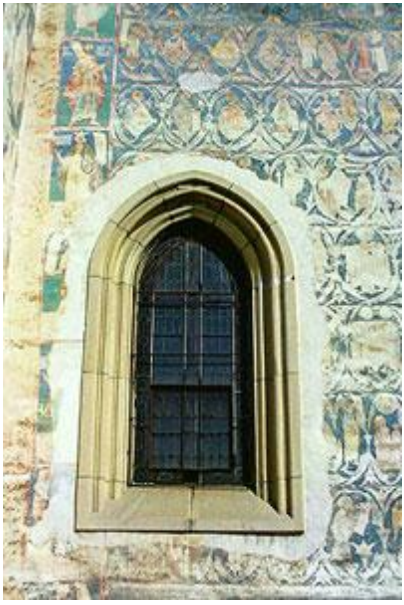
Cea mai veche reprezentare pare să fie cea din Codexul Vyssegradensis, evangheliar al încoronării lui Vratislav al II-lea al Boemiei. În Biblia Lambeth Iesei este culcat în partea de jos a miniaturii, iar din trupul său se ridică vertical trunchiul arborelui ce o poartă în centru pe Fecioara Maria. Ramurile, ramificate lateral, se încolăcesc de o parte şi de alta a Fecioarei, în şase cercuri ce poartă pe strămoşi. Deasupra ei, ultima creangă îl adăposteşte pe Mesia însuşi, înconjurat de şapte porumbei.

Arborele lui Iesei, Probota, 1532

În Biblia Capucinilor din 1180, *Arborele lui Iesei*, miniat în Evanghelia lui Matei, are forma literei L din sintagma *Liber generationis*. Din nou, Fecioara Maria este într-o poziţie centrală, verticală, având lateral crengile încolăcite ce poartă pe strămoşi, iar deasupra pe Hristos în mandorlă. Pe la 1220, în manuscrisul *Liber Scivias* de Hildegard von Bingen, o iniţială de capitol îl înfăţişează pe Iesei aşezat, din trupul căruia creşte un trunchi ce formează două medalioane, unul al Fecioarei Maria şi celălalt al lui



Arborele lui Iesei, Biserica Sfântul Dumitru din Suceava, 1534-1535



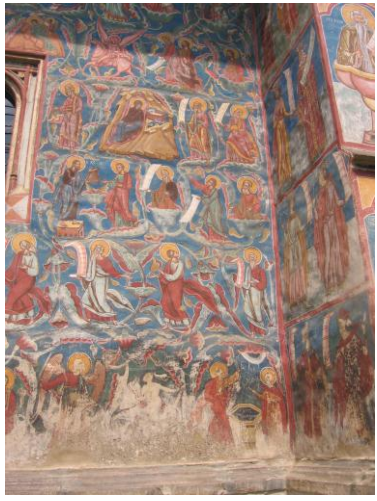
Fragment din *Arborele lui Iesei*, la biserica Sfântul Gheorghe (Ioan cel Nou) de la Suceava, pictată înrte 1534-1535

Hristos. În biserica din Torun, Polonia, crengile ce cresc din trupul lui Iesei devin cruce pentru Hristos, iar în pictura parietală apare atât Hristos răstignit pe aceste crengi, cât şi Hristos în slavă, deasupra, în mandorlă.

În pictura parietală exterioară românească întâlnim motivul *Arborelui lui Iesei* la Probota, în 1532, pe peretele sudic, alături de *Acatistul Bunei Vestiri*. Fresca şi-a pierdut, în mare parte, culorile, însă structura compoziţională, imaginea arborelui cu ramificaţii răspândite pe jumătate din perete este încă vizibilă. Contemporană cu pictura de la

Humor, fresca de la mănăstirea Moldoviţa păstrează programul iconografic al ctitoriei lui Teodor Bubuiog.

Arborele lui Iesei, Moldoviţa, peretele sudic



Detaliu, *Arborele lui Iesei*, Moldoviţa

Însă, dacă la Humor, pe peretele exterior sudic, alături de ilustrarea celor douăzeci şi patru de strofe ale *Imnului Acatist* al Maicii Domnului sunt zugrăvite scene din viaţa şi minunile Sfântului Nicolae, la Moldoviţa, alături de *Imnul Acatist* (sub care se află scena Asediului Constantinopolului din strofa introductivă la imn) este *Arborele lui Iesei*. Frescele de la Moldoviţa au gama cromatică mult mai vie, iar culorile sunt bine păstrate. Ca în majoritatea reprezentărilor din perioada lui Petru Rareş, din trupul lui Iesei aşezat jos se ridică trei ramuri de viţă care formează fiecare volute şi vârtejuri cu frunze şi flori. În aceste medalioane formate de rotocoalele viţei sunt

chipurile miniaturale ale descendenţilor tatălui regelui David, până la Fecioara Maria şi Iisus.

Crengile arborelui pe care se află zugrăviţi strămoşii lui Hristos cuprind fereastra cu ornamente gotice de pe faţada sudică şi urcă până spre cornişă. La Sfântul Dumitru din Suceava, biserică pictată între 1534-1535, se mai pot distinge vag pe peretele sudic urmele *Imnului Acatist* şi ale *Arborelui lui Iesei*, ale cărui ramuri înconjoară, şi aici, fereastra.

La biserica Sfântul Gheorghe de la Voroneţ, *Arborele lui Iesei* se răsfiră pe faţada sudică de la peretele pronaosului până la muchia absidei sudice. Din trupul lui Iesei, aşezat în centru, jos, se ridică pe verticală trunchiul arborelui peste care sunt suprapuşi descendenţii săi, de la regele David, Solomon, Rovoam, Ozia, Manasia, Iehonia, până la Fecioara Maria şi Iisus. În lateral, ramificaţiile arborelui formează volute unde sunt înfăţişate cele douăspăzece seminţii şi unii profeţi.

Arborele lui Iesei, Voroneţ, pictată în exterior în 1547

Ultima reprezentare a *Arborelui lui Iesei* dintre bisericile pictate la exterior după planul iconografic întocmit de mitropolitul Grigorie Roşca se află la mănăstirea Sucevița. Arborele se întinde şi aici de la peretele pronaosului până la contrafortul de lângă absida sudică. În registrul inferior, de o parte şi de alta a lui Iesei, sunt chipuri ale filosofilor antici. Din trupul lui Iesei, culcat în marginea de jos, se ridică un trunchi vertical ce se ramifică apoi în registre laterale, unde sunt pictaţi urmaşii strămoşului biblic.

După efervescenta perioadă artistică din secolul al XVI-lea, motivul *Arborelui lui Iesei* devine din ce în ce

Arborele lui Iesei, Sucevița

mai absent din imaginile iconografice. Vom mai aminti doar, în spaţiul românesc, un *Arbore al lui Iesei* pictat în 1780 pe bârnă în biserica de lemn de la Deseşti, din Maramureş. Copacul creşte din pământ, nu din trupul lui Iesei, care este în picioare, lângă trunchi, cu faţa spre

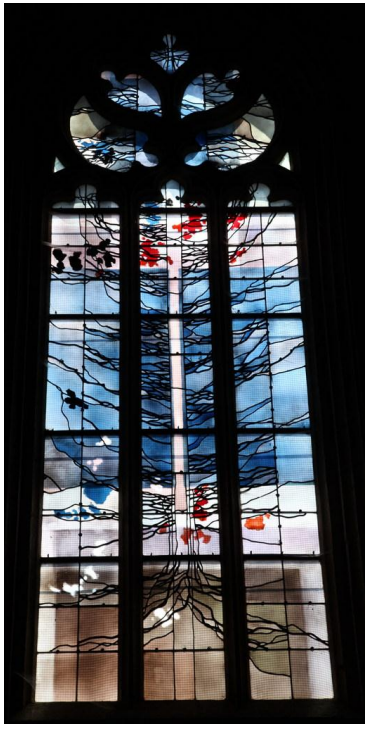
arbore. Ramurile copacului se răsfiră în lateral, înflorind în corole ce poartă personaje biblice, schiţate aproape naiv, într-o poziţie frontală.

Imaginea acestui arbore ca legătură între strămoşi şi descendenţi, dar şi ca punte între lume şi cer, între vizibil şi invizibil a fascinat pe artişti până în zilele noastre. Spaţiul edificiului medieval este, în continuare, cel care primeşte, de cele mai multe ori, aceste noi variante ale reprezentării arborelui.

Arborele lui Iesei, Deseşti, Maramureş, 1780

Acest arbore nu mai este, însă, înfăţişat într-o formă literală, în felul în care meşterii medievali o făceau, zugrăvind sau sculptând personajul biblic şi trunchiul sau vrejul ce creşte din el, purtând urmaşii. Arborele lui Iesei în variantă contemporană se conformează timpului şi

tehnicilor. Numeroşii artişti ai timpului nostru intervin în arthitectura medievală, recreând vitraliile distruse ale catedralelor. Unul din exemple ar putea fi lucrarea lui Louis-René Petit, care reface, între 1989-1991 o parte din vitraliile distruse de incendiul din 1955 ale bisericii parohiale Saint-Jean-du-Doigt. Vitraliul refăcut din absida



Louis-René Petit, Arborele lui Iesei, 1990, biserica parohială Saint-Jean-du-Doigt,

sudică umple nervurile gotice din piatră ale ferestrei şi formează trei module lanciolate, fiecare având câte cinci panouri de sticlă, terminate în partea de sus cu o formă de dantelă de piatră ce repetă motivul treflat. Arborele care se conturează prin lumina ferestrei îşi răspândeşte rădăcinile în partea de jos, ternă, maronie. Trunchiul se avântă vertical, unind partea de jos cu cea de sus, iar crengile

unduiesc asemenea unor alge în sticla apei. Albastrul fundalului întăreşte o dată în plus ideea de cer spre care se ridică, nesigure, ramurile.

Cu privire la această imagine, Maurice Dilasser spunea că: „Vitraliul meridional face tranziția. Partea sa de jos evocă occidentul

și pământul, iar vârful, orientul și cerul. Între cele două, scara arborelui sau a crucii, legătură între anotimpuri și între generații”[99]

Acest *Arbore al lui Iesei* din vitraliul lui Louis-René Petit pare a se îndepărta oarecum de strictul simbolism genealogic, pentru a trimite la simbolismul arborelui în general, la ideea de legătură între cer şi pământ, la Arborele Vieții, la imaginea epifaniei, a coborârii divine spre pământ sau la ascensiunea omului spre cer. Riturile ascensiunii în diferite tradiţii încearcă să refacă legătura pe care omul a pierdut-o[100]. Mircea Eliade afirmă că aceste ascensiuni spirituale ritualice sunt, în general, însoțite de distrugeri și descompuneri care marchează naşterea din nou, recrearea şi restabilirea iniţiatului în ordinea spiritului[101]. Suportul şi instrumentul ascensiunii spirituale este imaginea Arborelui cu rădăcinile în cer. Distrugerea ordinii vechi, ce intervine o dată cu ascensiunea spirituală, nu vizează doar fiinţa iniţiatului, ci şi Arborele însuşi. Sprijinindu-se pe un text din *Bhagavad-Gîta,* Ananda Coomaraswamy prezintă acelaşi abandon al arborelui ca fiind, de fapt, un semn al unei împliniri spirituale. Arborele Vieții care se întinde de la Pământ la Cer și de la Cer la Pământ umple cu crengile sale tot spaţiul intermediar. El este „suport al contemplării lui Brahma”, şi chiar „Brahma

[99] Maurice Dilasser, *Patrimoine religieux du Bretagne*, Le Telegramme, 2006, p. 198.
[100] Pentru ascensiunea spirituală a omului în tradiția creştină vezi Jean-Claude Larchet, *Terapeutica bolilor spirituale*.
[101] Mircea, Eliade, Șamanismul …, p. 392.

însuşi"; a atinge vârful arborelui înseamnă în acelaşi timp depăşirea şi abandonarea lui pentru a trece dincolo. Arborele nu e decât un mijloc ce ajută ascensiunea spirituală[102]. Înrădăcinat în Lumină, Arborele ajută la ascensiunea spre Lumină. Însă cel ce devine Lumină nu mai are nevoie de un suport de contemplaţie a Luminii. A cunoaşte Arborele înseamnă a fi atotcunoscător, deoarece „nu este nimic de cunoscut dincolo de acest Arbore şi de Rădăcina sa" (*Bhagavad-Gîta*, XV, 1-3). Arborele lui Brahma este indispensabil pentru cunoaşterea lui Brahma, dar, odată scopul atins, se renunţă la Arbore, văzut ca un mijloc de ascensiune, pentru că „oricine se ataşează de mijloace ca şi cum ar fi un scop, nu va putea niciodată spera să ajungă la final"[103].

Depăşirea Arborelui prin ridicarea dincolo de vârful său implică, în tradiţia orientală, o substituire a *via affirmativa* cu *via negativa*. De la Calea enunţată (*shaiksha mârga*) se trece la Calea ne-spusă (*ashaiksha mârga*), de la Verbul vorbit, la Verbul tăcut[104]. Această cale negativă a cunoaşterii este întâlnită şi în alte practici mistice. În tradiţia creştină, negarea progresivă a oricărei fiinţări apropie de Cel necunoscut, în tenebrele necunoaşterii absolute[105]. Apofatismul se dezvăluie ca a fi cunoaştere total diferită de cunoaşterea pozitivă, logică raţională. Cunoaşterea mistică nu presupune nici subiect cunoscător, nici obiect cunoscut. Este vorba despre o eliberare atât de subiectul cât şi de obiectul percepţiei, de cel ce vede şi de cel ce este văzut, într-o unire totală.

[102] Ananda K., Coomaraswamy, *L'Arbre Inversé*, p. 35.
[103] *Ibidem*, p. 54.
[104] *Ibidem*, p. 54.
[105] V. Lossky, *Teologia mistică a bisericii de răsărit,* trad. Vasile Răducă, Ed. Anastasia, p.54.

5. Crucea şi Pomul Vieţii

Icoana este un simbol pentru cele nevăzute, aşa cum şi Crucea este un simbol pentru Hristos. Aceasta din urmă, spune Jean-Luc Marion, nu este o imagine ci un *typos*, „nu-şi reproduce originalul după gradele similitudinii ci se referă în mod paradoxal la un prototip mai mult desemnat decât arătat”[106]. Căci sfinţenia Celui Sfânt nu poate fi făcută vizibilă, nu se poate supune legilor şi condiţiilor receptării sale de către intuiţia (inteligibilă sau sensibilă) definită prin finitudinea spiritului, şi nici condiţiilor producţiei sale, sub formă de spectacol, mesaj…Paradoxul Crucii (paradox care este şi al simbolului, văzut ca ceea ce trimite la ceva cu totul diferit de el însuşi, neavând nici un raport de asemănare) este că ea trimite la slava lui Hristos ascunzând-o, dezvăluind aparenţa ultimei feţe umane a Mântuitorului.

Relaţia pe care o instituie atât Crucea cât şi icoana este aceea dintre *typos* şi prototipul său, relaţie care nu se bazează pe similitudine, pe asemănare, ci pe o anumită disponibilitate a celui care interpretează.

Aceeaşi Cruce poate fi văzută fie ca instrument de tortură sau ca îmbinare a două bucăţi de lemn, fie ca loc al manifestării Slavei divine. Diferenţa este făcută de cel care priveşte, de cel care receptează Crucea ca *typos* ce trimite spre prototip.

[106] Jean-Luc Marion, *Crucea vizibilului*, p. 112.

Simbolul nu există în sine, este doar o modalitate prin care fiinţa noastră poate intui invizibilul. Crucea sau culorile icoanelor nu sunt decât „întipăriri" ale invizibilul în vizibil, ele nu pot decât să respecte condiţiile vizibilităţii. Tranziţia pe care o face icoana de la vizibil la invizibil, tranziţie care face din Cruce semnul Slavei Celui Sfânt, nu implică nici un fel de imitaţie (aceasta s-ar putea face doar între vizibil şi vizibil), ci se bazează pe recunoaştere, care merge de la vizibil la invizibil.

Sfânta Treime, Andrei Rubliov

Vizibilul nu este în acest caz un spectacol, ci o urmă, un stigmat al invizibilului, iar recunoaşterea nu se poate

face decât în rugăciune; doar ea traversează icoana pentru că numai ea îi recunoaşte funcţia de *typos*[107].

Dacă Hristos este icoana lui Dumnezeu invizibil („Întâia icoană – după natură şi fără nici o deviere –a Dumnezeului invizibil este Fiul Tatălui”[108]), iar Fiul trimite mereu spre Tatăl, icoana se salvează de la a deveni idol prin aceeaşi trimitere a veneraţiei primite spre prototipul ei. Ea devine astfel un mediator, un intermediar.

Similitudinea între cruce şi arbore a fost observată de Mircea Eliade, care alătură cele două simboluri în virtutea proprietăţilor taumaturgice ale acestora. Multe legende ale diferitelor popoare exprimă credinţa în existenţa unei plante miraculoase, capabilă să învie morţii sau să vindece boli incurabile. Crucea lui Hristos, găsită de împărăteasa Elena, este verificată prin atingerea şi învierea unui mort. Acest lucru este posibil datorită faptului că lemnul crucii provine din Pomul Vieţii, din arborele din centrul Paradisului. Legende cunoscute Evului Mediu povesteau cum Seth, fiul lui Adam, primeşte, înaintea morţii tatălui său, trei seminţe din Pomul din mijlocul Raiului. Din aceste seminţe puse sub limba lui Adam după moarte, vor răsări trei arbori, care ajung în final să devină lemn al crucii Mântuitorului. Echivalenţa între cele două simboluri este accentuată şi de imagini medievale unde arborele cu rădăcinile în iad, cu vârful la Tronul lui Dumnezeu şi cu crengile cuprinzând întreaga lume este de fapt Crucea[109].

Legătura între Pomul vieţii şi creştinism este afirmată în *Apocalipsa* Sfântului Ioan: „Celui ce va birui îi voi da să

[107] Jean-Luc Marion, *Crucea vizibilului*, p. 115-118.
[108] Ioan Damaschinul, *Or.* III, 18, *PG* 94, 1340A.
[109] Mircea Eliade, *Tratat de istoria religiilor*, traducere de Mariana Noica, Bucureşti, Editura Humanitas, 1992, pp. 274-275.

mănânce din pomul vieţii, care este în raiul lui Dumnezeu" (*Apocalipsa*, 2, 7). Creştinii regăsesc arborele vieţii pentru care Adam a fost izgonit din Rai. Înfrângerea şi depăşirea morţii deschide calea spre viaţa eternă.

Simbolistica arborelui poate fi descifrată şi în iconografia creştină. Structura însăşi a icoanei, osatura ei invizibilă, schema compoziţională, poate fi înţeleasă uneori ca derivând din imaginea unui arbore sacru, cum ar fi *arborele sefirotic*. Analiza pe care C. Ungureanu o face geometriei secrete a icoanelor dezvăluie această posibilă relaţionare între imaginea arborelui sacru din tradiţia ebraică, în care se regăseşte arhetipul fiinţei umane, şi structura intimă a formelor şi direcţiilor după care persoanele şi lucrurile din icoană sunt poziţionate[110].

Dincolo de aceste structuri invizibile, imaginea concretă a arborelui în iconografie primeşte, la rândul ei, semnificaţii diverse. Spre exemplu, după P. Evdochimov, arborele care apare în centrul icoanei *Sfintei Treimi* a lui A. Rubliov, în spatele îngerului din mijloc, este pomul vieţii, izvorul, originea a toate; este „iubirea treimică din care a căzut Adam" (după Sfântul Isaac). Identitatea îngerului din dreapta este stabilită fără îndoială, crede P. Evdochimov, acesta reprezentându-L pe Duhul Sfânt. În identificarea celorlalţi doi îngeri din icoana lui A. Rubliov, el se sprijină pe mărturia Sfântului Ştefan din Perm, un contemporan mai vârstnic al lui A. Rubliov, care, din „marea Permie", regiunea întinsă până la Urali, aduce o icoană a Sfintei Treimi cu o compoziţie foarte asemănătoare cu cea a lui A. Rubliov, icoană unde fiecare personaj are înscris în limba zyriacă numele: „Îngerul din stânga poartă numele de *Py*,

[110] C. Ungureanu, *Dialog între sferă şi cub. Geometria secretă a icoanelor bizantine*, Iaşi, Editura Artes, 2006, pp. 39-41.

care înseamnă Fiul; cel din dreapta: *Puiltos* – Duhul Sfânt – şi cel din mijloc: *Ai* – Tatăl”[111]. Acest lucru conduce la supoziţia că Persoanele icoanei lui A. Rubliov respectă, de asemenea, această semnificaţie a celor trei îngeri. O întărire a acestei interpretări este adusă, după părerea teologului rus, şi de semnele din spatele fiecăruia dintre cei trei îngeri: În spatele Tatălui este Pomul Vieţii, izvorul, iubirea divină, în spatele Fiului, în stânga, este biserica lui Hristos, în spatele Duhului Sfânt e „muntele, Taborul, înălţarea, extazul, suflul lumilor şi al vârfurilor profetice”[112].

Icoana Învierii, *Coborârea în iad*

Fără a contesta această interpretare care ni se pare cât se poate de justificată şi valabilă, am încerca totuşi să propunem şi o altă variantă pentru cele două Persoane, din centru şi dreapta: în spatele îngerului din mijloc se află Pomul vieţii, care, aşa cum arată M. Eliade, poate fi identificat cu imaginea Crucii. În acest caz, îngerul din mijloc L-ar putea simboliza pe Hristos, Cel ce reface, prin cruce,

[111] Paul Evdochimov, *Arta icoanei, o teologie a frumuseţii*, traducere de Grigore Moga şi Petru Moga, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1992, p. 212.
[112] Paul Evdochimov, *Arta icoanei*, p. 212.

legătura între lumea umană şi cea divină şi mântuie, prin jertfă, păcatul originar. Îngerul din stânga ar fi, în acest caz, Dumnezeu Tatăl. În spatele Său este o clădire, simbol pentru Creaţia zămislită, construită de Ziditorul a toate. Interpretarea îngerului din dreapta ca fiind Sfântul Duh ar rămâne neschimbată.

Cele trei simboluri, muntele, pomul şi clădirea, le regăsim şi în icoana *Intrării Domnului în Ierusalim*. Aici ar putea reprezenta, de asemenea, cele trei Persoane ale Sfintei Treimi, care călăuzesc din înalt drumul Fiului Întrupat. Am putea înţelege cele trei simboluri şi în alt fel. Drumul Mântuitorului se desfăşoară dinspre stânga spre dreapta. În stânga este muntele, în mijloc arborele, iar în dreapta zidurile Ierusalimului. Muntele poate simboliza Cosmosul, Creaţia, întreaga fire căzută o dată cu păcatul lui Adam. În mijloc este Pomul vieţii sau crucea, prin care lumea primeşte mântuirea, izbăvirea de negura răului, iar în dreapta este Ierusalimul Ceresc, Cetatea lui Dumnezeu spre care întreaga fire năzuieşte şi speră.

De la lumea informă, nedefinită, nestructurată a muntelui căzut în haos se trece, prin jertfa crucii, prin durerea întrupării, la lumea ordonată, mântuită, curăţită de păcat, simbolizată de liniile ferme ale clădirilor Ierusalimului, unele dintre puţinele clădiri reprezentate în icoane mult mai înalte decât personajele din prim plan. Sunt clădiri la fel de înalte ca munţii şi ca arborele-cruce. Sunt clădiri ce ajung cu crenelurile în cer. În acest caz am putea să ne gândim că cele trei simboluri nu sunt pur şi simplu un cadru natural în care se desfăşoară scena din prim-plan, drumul lui Hristos spre Ierusalim şi întâmpinarea Sa de către mulţime. Ele sunt imaginea cerească a ceea ce se petrece pe pământ. În registrul inferior, Iisus intră în Ierusalim, unde va fi aclamat, iubit,

hulit, biciuit, răstignit şi ucis; unde, însă, va birui moartea şi va învia.

În ortodoxie, *Icoana Învierii* este *Icoana Coborârii în iad*. Hristos ridică din întunericul mormintelor pe părinţii oamenilor, Adam şi Eva, care trag după ei pe toţi cei adormiţi. Această mântuire însă nu priveşte doar fiinţa umană, ci întreg Cosmosul. Registrul superior al icoanei *Intrării în Ierusalim* o dovedeşte. Acelaşi drum al eliberării lumii prin Cruce este urmat de universul întreg. Prin Cruce, muntele, cosmosul, lumea devin Cetate a lui Dumnezeu.

Capitolul III

Catedrala – simbol al cerului și al pământului

In plan artistic, concepţia omului medieval ar putea explica totalul dezinteres pentru originalitate. Artistul nu se considera un creator, un novator. El era doar un vas, un mijloc de transmitere a unor idei şi forme divine care, de cele mai multe ori, erau revelate. Ideile certe, sigure erau considerate a fi doar cele dumnezeieşti, primite în plan lingvistic prin Sfânta Scriptură, iar în ordinea vizibilului prin icoana văzută ca imagine revelată. Originalitatea şi creativitatea se reduceau la elemente de detaliu şi nu la esenţe. Nu raţiunea şi voinţa artistului se exprimă în operă, ci o raţiune superioară. Actul artistic devenea unul de iluminare.

Dar nu numai actul artistic era considerat a fi inspirat de Dumnezeu. Întregul edificiu religios devenea un simbol, o oglindă atât pentru lumea necreată cât şi pentru cea creată, văzută ca manifestare a Verbului divin. O catedrală gotică reflectă cerul şi pământul, viaţa şi moartea, lumina şi întunericul deoarece, asemenea oricărei arhitecturi sacre, este

> „manifestarea pe pământ a corespondenţei cu cerul, după proporţii, numere şi simboluri universale... Cerul, izvorul non-uman al întregii

creaţii, este generatorul formelor pe care le îmbracă materia”[113].

Respectând această menire de a fi imagine a cerului pe pământ, edificiul creştin se va supune unor reguli stricte de construcţie, ce au funcţia de a materializa cât mai exact structurile considerate a fi de origine divină. În acest sens, un prim pas în ridicarea unui edificiu sacru va fi orientarea sa. Un locaş creştin de cult va fi cu stricteţe poziţionat după o axă de la răsărit la apus şi în funcţie de punctele cardinale: latura nordică a edificiului, plasată în „întuneric”, în „frig”, va fi încărcat întotdeauna de simboluri ale nopţii sau ale Vechiului Testament; partea sudică, în plină lumină, va întruni simboluri ale legii celei noi, ale Noului Testament; răsăritul reprezintă lumea de „dincolo”, Ierusalimul Ceresc, Viaţa de Apoi, pentru ca latura de apus, unde se află în general reprezentări ale Judecăţii de Apoi, să simbolizeze ultima treaptă a lumii, regatul morţii (*occidere*).

Cele patru direcţii cardinale ale crucii formate de intersecţia navei cu transeptul, împreună cu verticala trasată de fleşa catedralei, reprezintă cele şase direcţii ale spaţiului şi simbolizează lumea manifestă, amintesc de originea timpului şi de cele şase zile ale Facerii.

[113] Paul Barbăneagră, Textele filmelor *Arhitectură şi geografie sacră, Mircea Eliade şi redescoperirea sacrului*, traducere de Mihaela Cristea şi Marcel Tolcea, Ed. Polirom, 2000, p. 42.

1. Matematica sacră. Geometria şi numărul

Catedralele Evului Mediu sunt cărţi deschise ale căror elemente pot fi înţelese pe mai multe planuri şi în mai multe feluri. Emile Mâle descifrează în primul rând, în ceea ce este o catedrală medievală, o matematică sacră. Geometria (prin loc, ordine, simetrie şi prin formele geometrice ale întregului ansamblu sau doar ale decoraţiilor) şi numărul sunt chei ce se cer decriptate.

Orientarea după punctele cardinale, orientare care asocia apusul temporalului, terestrului, şi răsăritul spiritualului, era respectată atât în ceea ce priveşte aşezarea bisericii în interiorul comunităţii (Notre-Dame din Paris, de exemplu, este situată în partea de răsărit a regiunii Ile-de-la-Cité, în „jumătatea insulei consacrată edificiilor propriu-zis religioase”[114]) cât şi cu privire la poziţionarea navei, axată întotdeauna est-vest şi simbolizând căutarea Luminii, a originilor, căutare „în care se angajează, în timpul fiecărei slujbe, orice creştin îndreptându-se spre altar”[115].

Locul în care sunt poziţionate personajele pe faţade sau în spaţiile ornamentate respectă o ierarhie care ţine tot de o structură ordonatoare. Superioritatea şi inferioritatea sunt marcate acum de elemente ce ţin de ordinea spaţială.

[114] Paul Barbăneagră, Textele filmelor *Arhitectură şi geografie sacră, Mircea Eliade şi redescoperirea sacrului*, traducere de Mihaela Cristea şi Marcel Tolcea, Ed. Polirom, 2000, p.42.
[115] Paul Barbăneagră, Textele filmelor *Arhitectură şi geografie sacră, Mircea Eliade şi redescoperirea sacrului*, traducere de Mihaela Cristea şi Marcel Tolcea, Ed. Polirom, 2000, p.44.

Sus, jos, dreapta, stânga, în faţă sau în spate sunt direcţii ce vor impune o anumită descifrare a imaginilor în funcţie de poziţie. Locul din dreapta a fost încă din Biblie socotit loc de onoare. Teologii Evului Mediu considerau superioară această poziţie, Sfântul Petru era reprezentat în dreapta lui Hristos, la fel ca şi Fecioara Maria. În ierarhizarea pe verticală, „sus" este mai important faţă de „jos".

Notre Dame, Chartres, Franţa. 1145-1220

Simbolurile evangheliştilor înconjurând imaginea Mântuitorului, sunt aşezate în ordine ierarhică, dreapta-sus (dreapta Mântuitorului) fiind locul favorizat: omul (îngerul), urmând, în ordinea importanţei, stânga-sus: vulturul, dreapta-jos: leul şi stânga-jos: taurul.

Imaginea lui Hristos în slavă de pe majoritatea portalurilor catedralelor gotice este înconjurată de

simbolurile celor patru evanghelişti – cele patru animale ale Apocalipsei – aşezate într-o ordine strictă care

demonstrează respectul ierarhic: omul (îngerul) în dreapta sus faţă de Hristos, vulturul în stânga sus, leul în dreapta jos, iar taurul în stânga jos.

În sculptura de la Notre Dame din Paris, la *Judecata de Apoi* apar cercuri concentrice în jurul lui Hristos:

Notre Dame, Chartres, France. 1145-1220, Sfinţii şi martirii sunt sculptaţi cu picioarele aşezate pe trupurile regilor şi călăilor care i-au persecutat sau i-au martirizat

patriarhi, profeţi, confesori, martiri, fecioare, asemenea ierarhiei danteşti[116]. Ierarhia îngerilor respectă ierarhia cerească pe care Dionisie Areopagitul o prezintă în

[116] Emile Mâle, *L'art réligieux du XIII-ème siècle en France*,

Notre Dame, Chartres, France. 1145-1220, Personaje considerate superioare din punct de vedere spiritual sunt aşezate peste altele, păcătoase

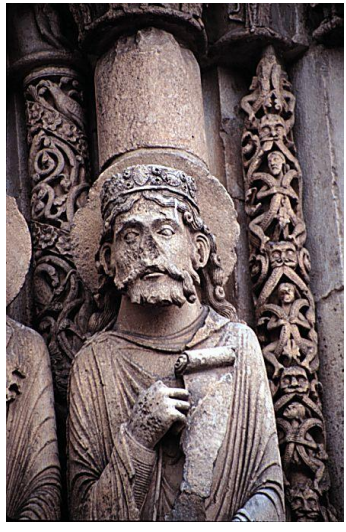
lucrarea sa[117]. Cele nouă coruri de îngeri de pe portalul sudic de la catedrala din Chartres sunt poziţionate în jurul divinităţii în cercuri luminoase, iar luminozitatea creşte cu cât cercul se apropie de Dumnezeu care este suma luminii.

Heruvimii şi serafimii, cei mai apropiaţi de Dumnezeu, poartă în mâini bulgări de foc. Ierarhizarea apare şi în detaliile sculpturilor. Superiorul şi inferiorul pot fi sugerate de mărimea şi poziţia figurilor.

Sfinţi sau martiri cu figuri prelungi, luminoase şi liniştite sunt aşezaţi cu picioarele pe alte personaje, mici, chircite, strâmbe, schimonosite.

[117] Dionisie Pseudo-Areopagitul*, Ierarhia cerească*, traducere de Pr. Dumitru Stăniloae, Ed. Paideia, Bucureşti, 1996, p. 23-28.

Primii au o atitudine de triumf, de dominare asupra celor din urmă: pe portalul nordic la Chartres, Moise este aşezat pe un viţel de aur, Apostolii pe regii care i-au persecutat, Fecioara Maria pe rugul aprins. Raportul de superioritate şi inferioritate, cât şi antiteza între bine şi rău, între liniştit şi agitat, între lumină şi întuneric este sugerată şi prin alte mijloace sculpturale. La Chartres, în spatele chipurilor de sfinţi, sunt sculptate uneori coloane decorative cu motive în care apare figura umană. Aceste coloane sunt însă într-un plan mai îndepărtat, ceea ce le face să primească mai puţină lumină şi, deci, să fie mai întunecate faţă de sculpturile din prim plan.



Notre Dame, Chartres, France. 1145-1220, contrast între hieratismul personajelor din prim plan şi agitaţia celor sculptate pe coloanele din fundal

Pe coloane, corpuri torsionate de femei dezbrăcate se împletesc şi se amestecă printre vrejuri, frunze, păsări sau capete de monştri. Mişcarea lor agitată, violentă chiar, contrastează cu dimensiunile şi serenitatea chipurilor sfinţilor şi regilor în spatele cărora se află.

Simetria – „expresia sensibilă a unei armonii misterioase”[118] – va face ca unele personaje să trimită la altele: cei doisprezece patriarhi ai Vechiului Testament corespund celor doisprezece Apostoli; cei patru mari profeţi – Isaia, Iezechil, Daniel şi Ieremia – amintesc pe cei patru evanghelişti (pe transeptul meridional al catedralei din Chartres, profeţii îi poartă în spate pe evanghelişti); cei douăzeci şi patru de bătrâni ai Apocalipsei îi reprezintă pe cei doisprezece profeţi împreună cu cei doisprezece apostoli. Simetria nu este înţeleasă în „accepţiunea modernă a termenului – repetarea unor elemente identice de o parte şi de alta a unei axe sau plan de simetrie – ci în sensul antic, păstrat în Evul Mediu şi la începutul Renaşterii: repetare a unor forme *asemănătoare*, într-o comodulaţie obţinută printr-un şir de proporţii. Proporţia şi simetria în spaţiu corespund astfel perfect ritmului în durată”[119].

Numărul, element esenţial al matematicii sacre, structurează, după părerea pitagoreicilor, întreg universul: „Totul este rânduit după număr” (αριθμω δε τε παντ’

[118] Emile Mâle, *L’art réligieux du XIII-ème siècle en France*.
[119] Matila Ghyka, *Filosofia şi mistica numărului*, traducere de Dumitru Purnichescu, Ed. Univers enciclopedic, Bucureşti, 1998, p. 18.

επεοικεν)[120]. „Haosul primitiv, lipsit fiind de ordine şi de formă, … a fost organizat şi rânduit după număr”[121]. Augustin considera numărul un gând al lui Dumnezeu, fiecare cifră avea o semnificaţie providenţială, iar înţelepciunea divină se recunoştea în numerele imprimate în toate lucrurile. Ştiinţa numerelor este echivalentă cu ştiinţa universului, iar cifrele conţin secretul lumii[122]. J. Kepler credea că „înainte de originea lucrurilor, geometria împărtăşea eternitatea cu Mintea Divină”, iar despre proporţie afirma că „i-a slujit drept idee Creatorului atunci când El a făcut să apară asemănătorul din asemănător, procesul repetându-se indefinit”[123]. Numărul capătă importanţa unui model structurator al arhitecturii, iar semnificaţia sa medievală îşi are originile în concepţiile pitagoreice transmise pe cale platonică[124].

Dar ce era numărul pentru confreria mistică a maestrului din Samos? Era sursă a întregii creaţii, era modelul ordonator al Universului, Principiul care guverna lumea.

---

[120] transmis prin *Hieros Logos* sau *Discursul Sacru*, redactat după moartea sa, *apud* Matila Ghyka, *Filosofia şi mistica numărului*, p. 13.

[121] Nicomachos din Gerasa, *Theologumena Arithmeticae*, *apud* Matila Ghyka, *Filosofia şi mistica numărului*, p. 13.

[122] Augustin, *apud* Emile Mâle, *L'art réligieux du XIII-ème siècle en France*,

[123] J. Kepler, în Mario Livio, *Secţiunea de aur. Povestea lui phi, cel mai uimitor număr*, traducere de Mihnea Moroianu, Editura Humanitas, 2007, p. 179.

[124] Sir David Ross susţine că Platon a fost influenţat spre sfârşitul vieţii de concepţia pitagoreică, socotind Ideile ca Numere şi gândind elementele Ideilor ca elemente ale tuturor lucrurilor, *apud* Matila Ghyka, *Filosofia şi mistica numărului*, p. 46.

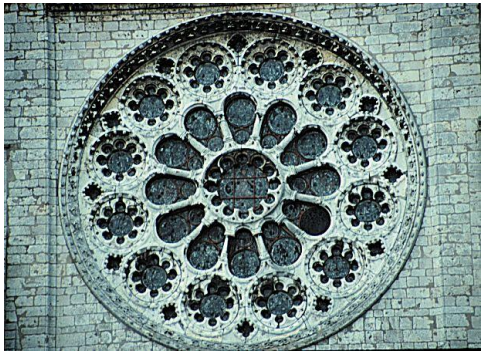
> „tot ceea ce natura a orânduit sistematic în Univers se vădeşte în părţile sale ca şi în tot întregul, a fi fost stabilit şi potrivit cu Numărul, prin prevederea şi gândirea celui ce pe toate le-a zămislit; căci modelul era fixat, precum o schiţă preliminară, prin puterea suverană a numărului preexistent în spiritul lui Dumnezeu creator al lumii; număr-idee ce este, în chip pur, imaterial din toate punctele de vedere, dar totodată esenţă adevărată şi veşnică, astfel încât, în armonie cu numărul, ca după un plan artistic, au fost create toate acestea, şi timpul, mişcarea, cerurile, astrele, precum şi ciclurile tuturor lucrurilor”[125].

Fiecare număr e încărcat de semnificaţii şi are importanţă în structura sacră a lumii. Simbol pentru Sfânta Treime, pentru ceea ce ţine de latura spirituală, trei (înmulţit cu patru – cifra elementelor, a lumii materiale, a corpului, dar şi a crucii sau a evangheliştilor) intră în alcătuirea lui doisprezece, număr al bisericii universale, al celor doisprezece apostoli. Trei participă şi în formarea lui şapte, prin adunarea cu patru (spiritul plus materia). Şapte,

[125] Nichomachos din Gerasa, *apud* Matila Ghyka, *Filosofia şi mistica numărului*, p. 15. Şi în jurământul pitagoreic se găseşte o formulă care trimite la numărul divin, creator al întregii lumi, simbolizat prin Tetraktys al cărui formulă era 1+2+3+4=10: „Binecuvîntează-ne, număr divin, tu care i-ai zămislit pe zei şi pe oameni! O, sfînt, sfînt Tetraktys, tu care esti cuprins în rădăcina şi în izvorul veşnic al creaţiei! Căci numărul divin începe cu unitatea pură şi profundă şi atinge mai apoi numărul Sacru Patru; apoi el o zămisleşte pe mama a toate cîte sunt, care leagă totul, cel dintîi născut, cel care nu greşeşte niciodată, care nu pregetă niciodată, Zecele Sacru care ţine cheia tuturor lucrurilor” Matila Ghyka, *Filosofia şi mistica numărului*, p. 54.

considerat număr misterios de către Sfinţii Părinţi, reprezintă unirea celor două naturi, corpul şi sufletul. Îl reprezintă astfel pe om şi tot ceea ce se referă la el, armonia fiinţei sale şi armonia sa cu universul.

Reprezintă însă şi întreg universul, căci cele şase direcţii ale spaţiului pe care structura arhitecturală a unei catedrale le pune în evidenţă, se intersectează în centrul edificiului, în crucea transeptului care reprezintă cel de-al şaptelea element, simbolizând „izvorul oricărei mişcări şi originea oricărei creaţii…Aflat în centrul spaţiului şi al timpului, [şapte] este considerat simbolul prin excelenţă al divinităţii creatoare”[126]. Dacă patru este numărul crucii şi al manifestării, opt trimite la apa purificatoare a botezului, de unde şi forma octogonală a vechilor baptisterii.



Rozasa, Notre Dame, Chartres, Franța, 1145-1220

Cei opt lobi ai rozasei dinspre nord a catedralei Notre-Dame din Paris simbolizează atât apele primordiale, cât şi Facerea lumii, pentru că cele şaisprezece, apoi cele treizeci

[126] Paul Barbăneagră, Textele filmelor *Arhitectură şi geografie sacră,* p.46.

şi două de raze exprimă expansiunea lui patru originar, „centrul simbolizând principiul creator, iar diversele raze – căile pe care iubirea divină le foloseşte pentru a face ca lumea invizibilă să treacă în manifestare”[127].

2. Matematica sacră. Proporţia

Confreria pe care Pitagora o întemeiază la Crotona, în Grecia Mare, în secolul al VI-lea î. Ch. era o societate iniţiatică ce avea drept scop obţinerea armoniei interioare şi integrarea în armonia cosmică. Acest lucru se realiza prin cunoaştere, prin contemplarea ritmurilor Universului şi prin dragoste. Calea de împlinire a cunoaşterii era matematica, deoarece fericirea supremă, *eudemonia* sufletului, era considerată a fi contemplarea armoniei ritmurilor Universului, a perfecţiunii Numărului. Se ajunge astfel la o mistică a numărului, pentru că prin număr este atinsă concordanţa dintre marele ritm al vieţii universale şi acela al sufletului omenesc. Pentru Pitagora, însă, numărul era și ritm și proporție. În acest caz, conceptul matematic director devine proporţia geometrică, analogia, secţiunea de aur încorporată geometric în diagrama stelară a pentagramei. Numerele sunt uneltele de creaţie ale lumii, sunt principiile ei. Proporţiile, care se nasc din numere, nu sunt născociri, invenţii ale omului, ci sunt descoperiri, revelări ale esenţei lumii.

Gândirea geometrică a pitagoreicilor se transmite neîntrerupt până în perioadă medievală. Se crede că

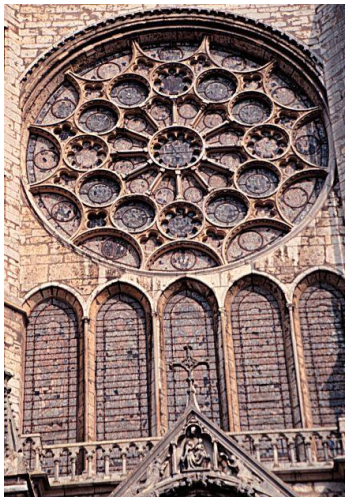
[127] Paul Barbăneagră, *Arhitectură şi geografie sacră*, p.47.

secretele de construcţie gravate pe una din coloanele descoperite de Pitagora sunt transmise, ca mare taină, corporaţiilor greceşti de constructori, apoi celor romane, *Collegia Opificum*, pentru a se menţine pe toată perioada barbară, până la construcţiile carolingiene de la Cluny, Corvey, Saint Gall, Monte Cassino. Matila Ghyka arată că proporţia şi simetria au dominat nu numai „arhitectura grecească şi romană, ci şi arhitectura gotică, ale cărei diagrame secrete de punere în proporţie se transmiteau direct din tată în fiu şi de la maestru la discipol şi erau derivate din geometria pitagoreică şi din tainele sale păstrate cu străşnicie”[128].Ghildele de arhitecţi şi zidari din Evul Mediu moştenesc atât secretele profesionale de construcţie, cât şi ritualurile iniţiatice. Ritualul propriu-zis al acestor federaţii de zidari şi tăietori în piatră îşi are rădăcinile în ritualul pitagoreic şi în cel al misterelor din Eleusis, cu reminiscenţe egiptene mai vechi. Corpul matematic de teorii, proporţii, simetrii sau euritmii era, la rândul său, împrumutat de la disciplinele matematice ale Confreriei pitagoreice (Vitruviu). Traseele directoare gotice se pot reduce la câteva diagrame fundamentale bazate pe pentagonul şi decagonul regulat, deci pe secţiunea de aur. Ghildele de arhitecţi şi de masoni (zidari) îşi pierd autoritatea o dată cu Reforma, în Renaştere, care scoate la lumină teoria platonică despre proporţii sau rolul secţiunii de aur ca legătură între cele cinci corpuri platonice (*Divina Proportione* a lui Lucca Pacioli, ilustrată de Leonardo da Vinci). Apariţia neoplatonismului, a academiilor platonice din Florenţa şi din restul Italiei dă naştere şi unei preferinţe pentru societăţi secrete şi ritualuri mistice antice.

[128] Matila Ghyka, *Filosofia şi mistica numărului*, p. 52.

În perioadă medievală, artistul nu inventa canonul, proporţia, ca pe o normă de frumuseţe, ci îl descoperea ca pe o structură deja existentă a lumii, născută o dată cu crearea lumii şi revelând, nu aparenţa lucrurilor, ci structura lor eternă[129].

Proporţia, aşa cum a fost concepută în antichitate sau în medievalism, se bazează pe o egalitate sau o analogie. Este, după Euclid, „echivalenţa a două raporturi". Proporţia geometrică exprimată de relaţia *A este pentru B aşa cum C este pentru D* este numită de Vitruviu analogie, αναλογια, şi reprezintă „numărul", raportul caracteristic, după care se structurează arhitectura greacă, cea gotică şi mai târziu cea renascentistă. Conceptul de simetrie al lui Vitruviu (păstrat şi în perioadă medievală), nu reprezenta o identitate a două elemente arhitecturale, ci o analogie a lor, căci se trăgea din proporţie şi asigura, alături de aceasta, euritmia unui edificiu.



Rozasa, Notre Dame, Chartres, Franța, 1145-1220

[129] Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii,* vol. 1, traducere de Sorin Mărculescu, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1978, p.103.

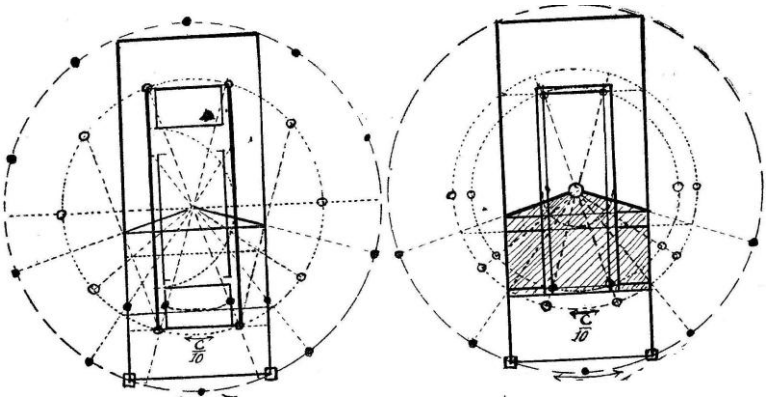
> „Simetria (*symmetria*) constă în acordul de măsură între diferitele elemente ale operei şi între aceste elemente luate separat şi în ansamblu…La fel ca în corpul omenesc…ea decurge din proporţie – aceea pe care grecii o numesc „Analogia" – consonanţă între fiecare parte şi întreg…Această simetrie este reglată prin modul, etalonul de comună măsură (pentru opera avută în vedere), ceea ce grecii numesc „posotes" („numărul")…Când fiecare parte însemnată a edificiului este în plus şi potrivit proporţionată, datorită acordului între înălţime şi lăţime, între lăţime şi adâncime, şi când toate aceste părţi îşi au locul în simetria totală a edificiului, obţinem euritmia"[130].

„Proporţia de aur" (*Sectio aurea,* cum o numea Leonardo da Vinci), esenţială pentru gândirea matematică antică, a fost obţinută împărţind o lungime în două părţi inegale, în aşa fel încât raportul între latura mică şi cea mare să fie egal cu raportul între latura mare şi întreaga lungime. L. Pacioli a numit-o „proporţia divină", iar J. Kepler aplică această „bijuterie preţioasă", cum o numea, botanicii, fiind primul care realizează legătura între cele două. Uitată pentru o bună perioadă de timp, proporţia de aur va fi repusă în discuţie de Zeysing în *Aestetische Forschungen*, publicate în 1855. În concepţia sa, nu doar operele de artă, ca templele sau statuile greceşti s-ar supune acestui report. Anumite elemente din botanică şi chiar însuşi corpul omenesc reflectă aceste forme

[130] Vitruviu, *apud* Matila Ghyka, *Filosofia şi mistica numărului*, p. 63.

desăvârşite (ombilicul împarte înălţimea corpului în proporţii perfecte)[131].

Reţelele geometrice care structurau edificiile antice şi medievale aveau o componentă orizontală şi alta verticală. M. Ghyka, pe urmele lui M. Moessel, arată cum diagramele geometrice ale templelor greceşti, bazilicilor creştine sau catedralelor gotice se înscriau fie într-un cerc, fie în mai multe cercuri concentrice, fie în mai multe poligoane regulate[132].



Planul templului grec avea o structură bazată pe cercuri concentrice, iar lungimea dominantă era dată de latura decagonului înscris în cerc[133]

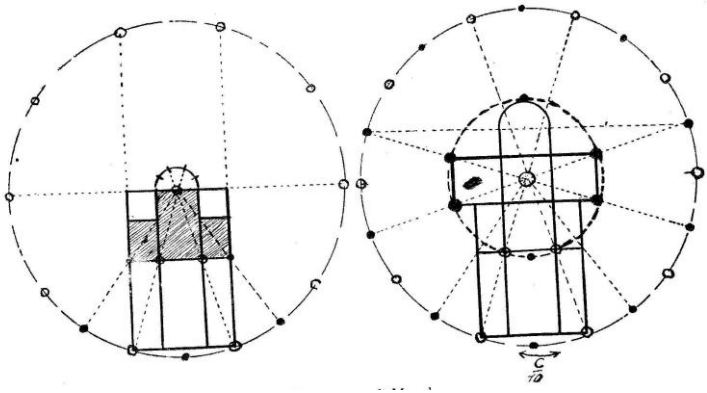
[131] Matila Ghyka, *Estetica şi teoria artei*, selecţie de texte, traducere Traian Drăgoi, Bucureşti,Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981, p. 261.

[132] Matila Ghyka, *Le nombre d'or*, tome I, *Les Rythmes*, Paris, Librairie Gallimard, 1931, p. 66.

[133] Schițe prezenate în Matila Ghyka, *Le nombre d'or*, tome I, *Les Rythmes*, Paris, Librairie Gallimard, 1931

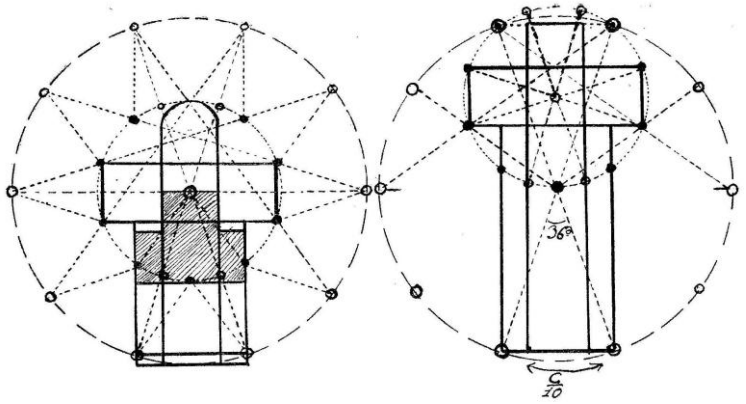
Procedeul preluat de greci şi de romani de la constructorii egipteni este descris de Vitruviu în amănunt. Pe o mare circumferinţă unde urma să se ridice edificiul se ridica un stâlp înalt. În funcţie de direcţia umbrei acestuia, care la mijlocul zilei era minimă, se trasau direcţiile principale, nord-sud şi est-vest, după care era orientată clădirea.

Înscrierea în cerc sau în poligon se aplica atât planului la sol, cât şi elevaţiei construcţiilor. Structura orizontală a unei bazilici creştine primitive se înscrie într-un cerc care are centrul în altar, în mijlocul absidei, iar circumferinţa trece prin cele două colţuri de vest ale clădirii, opuse absidei. Latura de vest a navei este şi latura decagonului înscris în cercul principal.



Cercul în care se încadra bazilica primitivă creştină (în stânga) îşi avea centrul în mijlocul altarului. Latura decagonului înscris în cerc determina lăţimea navei. Planul unora din catedralele gotice (în dreapta) se structurează tot pe cerc şi pe lungimea laturii decagonului înscris, care este egală cu lungimea navei

Catedrala gotică are în general un plan orizontal oarecum asemănător. Exemplele prezentate (Lund şi Hambidge) ilustrează faptul că elementul director principal este cercul segmentat în cinci sau zece fragmente. Lungimea laturii de vest a edificiului, faţada, este latură a decagonului ce se înscrie în cercul director care îşi are centrul în locul de intersecţie a navei centrale cu transeptul. Un cerc de diametru mai mic, concentric cu primul, va trece prin vârful absidei, prin cele patru colţuri exterioare ale transeptului şi prin locul de demarcaţie între pronaos şi naos.

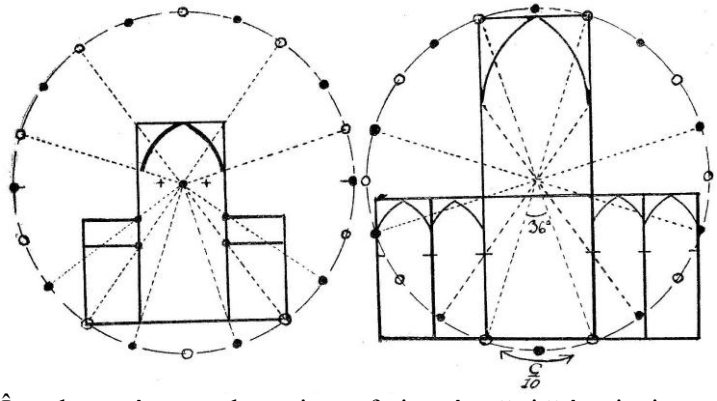


Planul catedralelor gotice se fundamenta pe cercuri împărţite în zece, care puteau sau nu să fie concentrice.

Aceasta nu este însă singura schemă utilizată. Un plan mai alungit al navelor se va structura tot pe două cercuri, însă acestea nu vor mai fi concentrice.

Un cerc mai mic are centrul la intersecţia între nava centrală şi transept, iar circumferinţa trece prin colţurile exterioare ale transeptelor şi prin cele ale absidei. Cercul mare, cu centrul la limita între pronaos şi naos, îşi descrie circumferinţa prin colţurile laturii vestice a catedralei, adică a faţadei, care este şi latură a decagonului înscris.

Traseele verticale, înălţimea faţadelor şi elementele transversale, sunt ordonate tot după acelaşi cerc director, cu simetrie pentagonală sau decagonală. Legătura între planul orizontal şi cel vertical este asigurată de faptul că unul din elementele lineare în structura verticală este egal cu unul din elementele din plan orizontal, realizând o legătură organică.



Încadrarea în cercul cu circomferința împărţită în cinci sau în zece se aplica şi faţadelor

Aceste proporţii de aur născute prin diviziunea cercului în zece sau în cinci, care constituie structurile esenţiale ale catedralelor, fac din acestea adevărate simfonii de ritmuri dezvoltate într-o estetică matematico-muzicală, ce corespund foarte bine ideii pitagoreice a

armoniei universale, a corelaţiei între univers şi om, a legăturii între macrocosm şi microcosmos. Arhitectura pune cel mai bine în valoare această euritmie între lungime, suprafaţă şi volum.

.

Capitolul IV

Simbolurile celor patru Evanghelişti

Imaginile celor patru fiinţe apocaliptice, leu, om, vultur şi taur, identificate în creştinism cu cei patru Evanghelişti, apar pentru prima dată în textele escatologice veterotestamentare. Aceste texte sunt revelaţii şi viziuno care înfăţişează sfîrşitul timpului sau al istoriei poporului evreu. Ideea sfârşitului lumii apare şi la alte popoare, ea a neliniştit gândirea umană încă din vechime. La hinduşi, spre exemplu, lumea este distrusă de un război devastator (*pralaya*) descris în *Mahābhārata.* Mituri apocaliptice care descriu extincţia universală se întâlnesc şi în credinţele iraniene sau scandinave. Scrierile apocaliptice veterotestamentare vorbesc fie despre distrugerea cosmică, fie despre dispariţia regatelor care îl asupresc pe Israel. Pentru evrei, viziunea apocaliptică funcţionează ca o modalitate de apărare în faţa terorii istoriei. Cu cât dificultăţile şi suferinţele sunt mai mari, cu atât se creşte credinţa în iminenţa sfârşitului istoriei şi în salvarea omului. Totuşi nu este vorba despre o deturnare a istoriei sau despre un optimism fantasmagoric, deoarece literatura apocaliptică este o ştiinţă sacră, de esenţă şi de origine

divină[134]. Textele au fost revelate profeţilor – oameni aleşi şi recunoscuţi pentru evlavia lor –, şi sunt viziuni ce anunţă dispariţia unei lumi şi începutul alteia, noi.

Timpan, Catedrala Moissac, stil romanic. Cele patru simboluri evanghelice înconjurând imaginea Mântuitorului.

În general, toate textele apocaliptice au structuri asemănătoare care vorbesc despre o distrugere totală. Războaie devastatoare sau cataclisme sunt urmate de apariţia unei lumi noi[135], care este o lume restaurată prin purificarea focului şi a apei. Dezastrele mitice nu sunt, astfel, decât un nou început, o asanare ce dă naştere unei noi existenţe.

[134] M. Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase* , vol. II., traducere de Cezar Baltag, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986, p. 265.
[135] M. Eliade, *Istoria credințelor ...,* vol. II. p. 228.

Scenario-ul escatologic presupus de textele ebraice conţine motive aproape omniprezente[136]: distrugerea naţiunilor, eliberarea lui Israel, întâlnirea deportaţilor la Ierusalim, transformarea paradisiacă a ţării, instaurarea suveranităţii divine sau a lui Mesia (*Isaia* 9, 1-6 ; 11, 1 ; *Zaharia* 9, 9-10), convertirea popoarelor, începutul unei epoci de abundenţă şi de pace (*Isaia* 24-27 ; *Ioil*, 4, 2-3; 12; 4, 18-21).

Venirea lui Mesia, după distrugerea escatologică ce purifică lumea, este asociată Învierii (IV *Ezdra* ; I *Enoch* 51, 1-3 ; 61, 5 ; 62, 14) şi Judecăţii de Apoi. (*Daniel* 7, 9-14 ; IV *Ezdra*). Pentru creştinism, *Apocalipsa* Sfântului Ioan respectă, într-o oarecare măsură, structura vechilor profeţii. Textul anunţă venirea lui Hristos ca salvator al lumii, după catastrofa escatologică. Diferenţa faţă de textele veterotestamentare o constituie faptul că aici nu este vorba despre prima venire a lui Mesia la sfârşitul secolelor, ci de a doua, deoarece prima s-a întâmplat în timpul apostolilor, fără ca ea să fie, totuşi precedată de catastrofe apocaliptice.

În plan iconografic regăsim imaginea celei de-a doua veniri a lui Hristos la intrarea catedralelor romane, sculptată pe timpanele care domină portalurile. In jurul lui Mesia, patru puternice animale înaripate, un leu, un vultur, un om şi un taur, ţâşnesc cu putere din spatele mandorlei divinităţii (formă ovală sau circulară care înconjură persoana christică şi simbolizează lumina necreată), dar îşi reîntorc privirea spre El. Ce reprezintă aceste patru animale? Originea lor o regăsim în profeţiile Vechiului Testament şi în *Apocalipsa* Sfântului Ioan.

[136] M. Eliade, *Istoria credinţelor …*, vol. II. p. 245.

Denumite fie *Cele patru fiinţe apocaliptice*, fie *Cele patru animale evanghelice*, aceşti tetramorfi sunt mărturisitori atât ai teofaniei vechi testamentare cât şi ai întrupării directe a divinităţii în persoana christică. În arta creştină, pe timpanele catedralelor romane, cunoscută sub numele de « Majestas domini », imaginea lui Hristos în slavă, aşezat pe tron şi înconjurat de cele patru animale evanghelice va cunoaşte apogeul reprezentării sale şi va dispărea treptat din artă, începând cu secolul al XIII-lea.

1. Originile

Textul considerat a fi sursă de inspiraţie pentru timpanele romanice, unde imaginea lui Hristos înconjurat de cele patru fiinţe înaripate este motiv fundamental, este viziunea lui Isaia. Aceasta relatează revelaţia profetului prin care Dumnezeu i se arată aşezat pe un tron, înconjurat de serafimi cu câte şase aripi, două pentru a zbura, două pentru a-şi ascunde faţa, iar alte două pentru a-şi învălui picioarele. Aceşti serafimi cântă fără încetare *Trisagion*-ul angelic: „Sfânt, sfânt, sfânt este Domnul Savaot" (*Isaia* 6, 3). Cuvântul serafim provine din ebraicul *seraph* care semnifică „a arde"[137]. Teofania divină a fost deseori însoţită de imaginea focului. În viziunea profetului Iezechiel, „Carul lui Yahve" se arată într-un val de foc, iar cele patru fiinţe care îl însoţesc sunt, la rândul lor, asemenea „cărbunilor aprinşi", a unor „făclii aprinse"

[137] Philippe Péneaud, *Les Quatre Vivants*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 18.

(*Iezechiel*, 1, 4-23). Toate patru au câte o faţă de om înainte, o faţă de leu la dreapta, una de taur la stânga şi una de vultur în spate. Chiar dacă aceste fiinţe nu sunt numite în această primă viziune a profetului heruvimi, ci *hajjot*, imaginea lor va fi nu doar asemănătoare, ci chiar va ajunge să se confunde cu cea a heruvimilor însoţiţi de roţi de foc acoperite de ochi, din a doua viziune a lui Iezechiel (*Iezechiel* 10, 7-9). Ele sunt fiinţe „plasate la intrare în locurile încărcate de cea mai înaltă sacralitate”[138], realizează trecerea de la condiţia terestră la cea divină şi supraveghează locurile sacre[139]. Arborele Vieţii din Grădina Edenului este păzit de un heruvim (*Facerea* 3, 24); locul teofaniei, lângă chivotul legii, unde Dumnezeu se arată lui Moise, este însemnat tot cu un heruvim (*Ieşirea*, 25, 22); iar spaţiul epifaniei în Templul lui Solomon este indicat de alţi doi heruvimi (*1 R* 8, 6-8).

Nu doar heruvimii exprimă apropierea faţă de divinitate. Chiar şi numărul patru, numărul fiinţelor apocaliptice, trimite spre acest lucru: simbol al lumii create, patru are ca reprezentare geometrică pătratul. Aşezarea evreilor în timpul exodului avea forma unui pătrat: cele douăsprezece triburi, trei în fiecare colţ al pătratului, având în mijloc Cortul cu Chivotul Legii (*Nb.* 2, 1). O interpretare armeană târzie a textelor biblice consideră că emblemele triburilor ebraice ar corespunde tetramorfilor: leului – Issachar, Zabulon şi Iuda ; omului – Ruben, Siméon şi Gad ; vulturului – Dan, Aser şi Nephtali

[138] Michel Fromaget, *Le symbolisme des quatre vivants*. *Ezéchiel, Saint Jean et la tradition*, Editions du Felin, 1992, p. 32.
[139] Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions* / *Tratat de istoria religiilor*, traducere de Mariana Noica, Bucureşti, Humanitas, 1992.

şi taurului – Ephraïm, Manassé şi Benjamin[140]. De formă pătrată este, de asemenea, Templul lui Iezechiel şi Ierusalimul Ceresc al Sfântului Ioan (*Ap*. 21, 16). Cu această simbolistică, patru trimite atât spre lumea terestră, cât şi spre cea cerească.

Viziunea din *Apocalipsa* lui Ioan împrumută de la profeţia lui Isaia imaginea fiinţelor cu şase aripi şi cântecul angelic. Expresie a iubirii divine, aceste patru fiinţe sunt şi la Sfântul Ioan

> „pline de ochi, dinainte şi dinapoi. Şi fiinţa cea dintâi era asemenea leului, a doua fiinţă asemenea viţelului, a treia fiinţă avea faţa ca de om, iar a patra fiinţă era asemenea vulturului care zboară. Şi cele patru fiinţe, având fiecare din ele câte şase aripi, sunt pline de ochi, de jur împrejur şi pe dinăuntru, şi odihnă nu au, ziua şi noaptea, zicând: Sfânt, Sfânt, Sfânt, Domnul Dumnezeu, Atotţiitorul, Cel ce era şi Cel ce este şi Cel ce vine”(*Ap*. 4, 6-8).

Imaginea celei de-a doua veniri a lui Hristos din textul biblic va servi drept model pentru ceea ce va fi cunoscut sub numele de *Majestas Domini* în secolele primului mileniu creştin.

Textul *Apocalipsei* lui Ioan a rămas apocrif timp de multe secole în Orient. În Occident însă, el a fost acceptat foarte repede, unde găseşte exegeţi încă din secolul al II-lea. Sfântul Irénée de Lyon este primul care face legătura între cele patru fiinţe apocaliptice şi cei patru evanghelişti. În *Contre les hérésies* el consideră că cele patru Evanghelii formează o unitate exprimată sub patru forme. Cele patru

[140] Philippe Péneaud, *Les Quatre Vivants*, pp. 24-25.

animale apocaliptice sunt alăturate atât celor patru evanghelişti, cât şi „activităţii Fiului lui Dumnezeu asupra noastră”[141]: suverană (leu), sacrificială (taur), umană (om) şi spirituală (vultur).

Sfântul Ieronim stabileşte corelaţia între „ vultur – Ioan, leu – Marcu, taur – Luca, om – Matei”[142]. Sfântul Ambrozie raportează imaginile teramorfe la natura profundă a lui Hristos. Grigore cel Mare realizează sinteza predecesorilor săi: cele patru animale apocaliptice desemnează atât atributele christice („El este totul pentru noi, om prin naştere, viţel prin moarte, leu prin înviere, vultur prin urcarea la cer”) cât şi atributele fiecărui creştin („deoarece credinciosul este întotdeauna om prin raţiune, taur prin sacrificiu, şi moarte, leu prin liniştita veghere, vultur prin contemplaţie, fiecare creştin adevărat poate să fie, cu dreptate, desemnat prin cele patru animale evanghelice”, *Homélie* IV, 1-3). Acestea devin revelatoare pentru divinitate[143], pentru Creaţie, pentru natura lui

[141] Irénée de Lyon, *Contre les hérésies*, livre III, Chap. 11, 8, Cerf, 1991, p. 314.

[142] Omul îl reprezintă pe Sfântul Matei deoarece acesta îşi începe Evanghelia cu genealogia strămoşilor lui Hristos, leul pe Sfântul Marcu, acesta fiind vocea care strigă în deşert, taurul sau viţelul pe Sfântul Luca datorită sacrificiului, jertfei lui Zaharia, iar vulturul pe Sfântul Ioan, cel aflat „în inima divinităţii”.

[143] Corelaţia între atributele divine şi cele patru animale apocaliptice nu a fost stabilită pentru prima oară de Sfântul Irénée. Aceasta exista în tradiţia ebraică, prin doctrina Merkaba. Exegeza celor patru fiinţe cunoaşte două direcţii: 1) cele patru animale sunt puse în relaţie cu cele patru litere ale tetragramei sacre a numelui lui Dumnezeu, şi 2) animalele apocaliptice sunt integrate ca niveluri ale arborelui sefirotic, vulturul la nivelul superior, taurul la cel inferior. Sfântul Irénée face legătura între fiinţele apocaliptice şi tradiţia creştină cu cei patru evanghelişti.

Hristos şi pentru omul împlinit[144]. Hermeneutica medievală distinge trei niveluri de lectură spirituală a fiinţelor apocaliptice: alegorică – fiinţele trimit la cei patru evanghelişti; anagogică – fiinţele trimit la însuşi Hristos; şi tropologică – fiinţele trimit la creştini şi la virtuţile acestora pe calea mântuirii[145].

Orientul nu acceptă de la început nici concepţia lui Irénée de Lyon cu privire la relaţia între fiinţele apocaliptice şi evanghelişti, nici Apocalipsa Sfântului Ioan. Această situaţie este determinată de refuzul simbolului în favoarea reprezentării reale. La conciliul Quinisexte din 692 de la Trullo, simbolul este considerat ca aparţinând unei epoci apuse, artei paleocreştine[146]. Refuzul simbolismului în favoarea persoanei justifică dezinteresul pentru Apocalipsă şi pentru asimilarea fiinţelor

[144] Emile Mâle în *L'art réligieux du XIII-ème siècle en France* subliniază încă o dată corespondenţa între atributele divine, virtuţile creştine şi simbolurile evanghelice: cele patru animale îl simbolizează pe Hristos deoarece omul reprezintă Întruparea, pe Hristos care s-a făcut om; viţelul, victimă a legii celei vechi trimite la pasiunea cu care Hristos îşi jertfeşte viaţa; leul este Învierea. Credinţa medievală după care leul doarme cu ochii deschişi, a apropiat imaginea acestui animal de moartea Mântuitorului, de adormirea şi învierea Sa. Vulturul este simbol pentru Înălţarea lui Hristos la cer. În ceea ce priveşte virtuţile necesare salvării fiecăruia: omul, animal raţional, este singurul care merge pe calea raţiunii; viţelul este jertfa, sacrificiul acestei lumi pentru cea de dincolo; leul reprezintă curajul, iar vulturul, prin zbor şi prin apropierea de soare, eternitatea.

[145] Michel Fromaget, *Le symbolisme des quatre vivants*, p. 71.

[146] Simbolismul nu este abandonat, însă el trece într-un plan secund. Nu mai priveşte strict subiectul icoanei, ci detaliile care sugerează sfinţenia, cum sunt cele trei stele de pe vaşmântul Fecioarei.

apocaliptice evangheliştilor, în spaţiul creştinismului oriental. În această zonă, fiinţele sunt concepute mai degrabă sub forma lor veterotestamentară, de puteri angelice, păstrând un caracter teofanic. Echivalența între fiinţe şi cei patru evanghelişti apare în Orient abia prin sec. al XII-lea la Teofan Grecul şi la Rubliov[147]. Singurele excepții unde fiinţele apcaliptice au fost celebrate încă din primul mileniu sunt insulele monastice din Cappadocia şi din Asia Mică şi câteva comunități orientale ale creștinismului bizantin[148].

2. Chipul fiinţelor

Omul

Omul, făcut după chipul şi asemănarea lui Dumnezeu (*Facerea* 1,26; 2, 7), se percepe pe sine ca un simbol. În diverse tradiţii el este o sinteză a lumii, un model în mic al universului, un microcosmos. Analogii şi corespondenţe au fost stabilite încă din vechime între elementele care alcătuiesc omul şi cele care compun universul. Este centrul lumii simbolurilor. E. Cassirer crede că omul trăieşte într-un univers simbolic care este semnul distinctiv al vieţii umane. Simbolismul este pentru om o nouă *dimensiune* a realităţii, dimensiune ce ţine de natura umană, de condiţiile

[147] Un simbol care cunoaşte în Orient un destin asemănător cu cel al celor patru fiinţe apocaliptice este simbolul mielului : în Occident este prezent ca simbol christic până în Evul Mediu. În Orient dispare aproape total, cu excepţia câtorva spaţii, Cappadocia, Palestina şi Egiptul copt.

[148] Philippe Péneaud, *Les Quatre Vivants*, Paris, p. 76.

vieţii. „Omul nu mai trăieşte într-un univers pur fizic, el trăieşte într-un univers simbolic. Limbajul, mitul, arta şi religia sunt părţi ale acestui univers”[149]. Pentru Mircea Eliade modul specific de a fi în lume al omului este „să fie religios, să trăiască experienţa sacrului”, sacrul fiind „elementul esenţial al condiţiei umane”, „realitatea absolută”, elementul de structură al conştiinţei şi nu doar expresia unui stadiu, „un stadiu în istoria acestei conştiinţe”.

Civray, Detaliu al frontonului portalului

Homo religiosus este „omul total” deoarece deschiderea către sacru îi dă posibilitatea să se cunoască pe sine cunoscând lumea. Legătura între om şi sacru se face prin simboluri, deoarece acestea „realizează solidaritatea permanentă a omului cu această sacralitate. Simbolismul, crede M. Eliade, este constitutiv fiinţei umane, iar omul,

[149] Ernst Cassirer, *Eseu despre om, O introducere în filozofia culturii umane*, traducere de Constantin Coşman, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 43.

chiar şi cel contemporan, „se deschide prin simbol spre cosmos, către lume, către propria sa viaţă”

Înţelegerea unui simbol determină integrarea într-un univers ordonat, ritual organizat, pentru că „omul nu poate trăi în haos”, iar „a fi sau a deveni om înseamnă a fi o fiinţă religioasă”[150]. Trăirea umană în sine este un act religios şi orice activitate capătă valoare sacramentală.

Vulturul

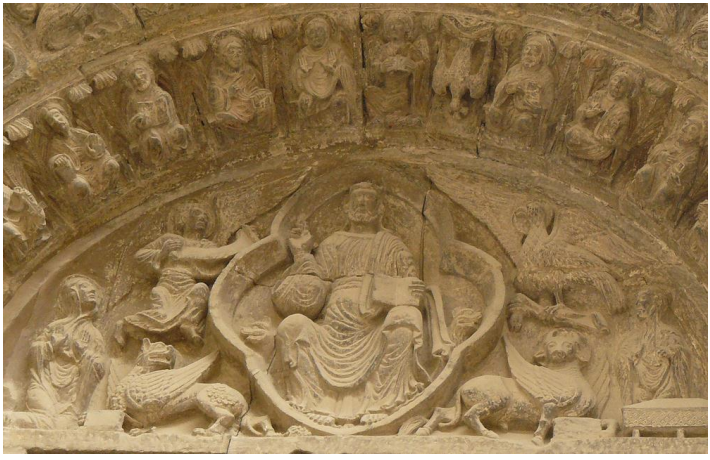
Întrupare sau mesager al celor mai importante divinităţi, al focului ceresc, al soarelui, vulturul are însă şi o latură negativă, întunecată, nocturnă. În aspectul său pozitiv, este rege al păsărilor şi întruneşte simbolismul acestora care este cel al stărilor superioare, al îngerilor.

Imagine a transcendenţei (*Iezechiel* 1, 10 şi *Apocalipsa* 4,7), vulturul poate fixa soarele cu privirea, ceea ce-l face simbol al perceperii directe a luminii intelective, al contemplării, al Sfântului Ioan, Evangheliei sale şi a lui Hristos. Îngerii capătă chip de vultur la Dionisie Areopagitul datorită regalităţii sale, a agilităţii, a dibăciei, a vigorii şi a contemplării razelor solare:

> „Chipul vulturului arată puterea împărătească pornită spre înălţimi, iuţimea şi uşurinţa în dobândirea hranei întăritoare; şi privirea trează şi uşoară spre raza îmbelşugată a revărsării solare a dumnezeirii începătoare prin îndreptarea viguroasă,

[150] Mircea Eliade în *Mircea Eliade şi redescoperirea sacrului*, textul filmului realizat de Paul Barbăneagră şi editat în *Arhitectură şi geografie sacră, Mircea Eliade şi redescoperirea sacrului*, traducere de Mihaela Cristea şi Marcel Tolcea, Ed. Polirom, 2000, pp.193-194.

neîmpiedicată, neclintită şi directă a puterilor văzătoare spre ea”[151].



Timpan al portalului bisericii La Magdalena de Tudela (Navarra)

Imagine a regenerării spirituale în *Psalmi* (*Psalmii* 102, 2 şi 5), vulturul poate reprezenta şi un neam străin trimis de Dumnezeu pentru a-l pedepsi pe Israel: „ca un vultur va veni poporul acela a cărui limbă tu nu o vei înţelege” (*Deuteronomul* 28, 49), voinţa divină care intervine în fuga din Egipt: „Aţi văzut ce-am făcut Egiptenilor şi cum v-am luat pe aripi de vultur şi v-am adus la mine” (*Ieşirea* 19,4), sau chiar pe Domnul însuşi care intervine pentru a salva poporul său: „Întocmai ca vulturul care îndeamnă la zbor puii săi şi se roteşte pe deasupra lor,

[151] Dionisie Pseudo-Areopagitul*, Ierarhia cerească*, traducere de Pr. Dumitru Stăniloae, Ed. Paideia, Bucureşti, 1996, p. 38.

întinzându-şi aripile, a luat pe Israel şi l-a dus pe penele sale" (*Deuteronomul* 32, 9-13).

Puterea şi îndrăzneala sunt trăsături care aduc cinste atunci când Saul şi Ionatan „fost-au mai iuţi decât vulturii şi mai puternici decât leii"(*II Regi* 1,23) dar pot trimite şi la aspectul întunecat al simbolisticii vulturului, care se datorează perversiunii puterii sale şi face din el un prădător crud şi hrăpăreţ, orgolios şi opresiv, imagine a Antihristului.

Leul

Ca orice simbol medieval, şi imaginea leului poate avea o dublă valenţă, negativă sau pozitivă, diabolică sau divină. Este înfricăşătorul leu din *Psalmi*: „Izbăveşte-mă din gura leului…"sau este imaginea însăşi a divinităţii care îşi învie puii născuţi morţi.

St Trophime, Arles, Franţa

Simbol solar şi luminos, regele animalelor este încarnarea Înţelepciunii, a Puterii şi a Dreptăţii. Imagine a Tatălui, a Stăpânului şi a Suveranului, căci Dumnezeu este ca un leu atunci când îl apără pe Israel împotriva agresorilor (*Isaia* 31, 4-9), leul poate fi însă şi simbol al tiranului orbit de propria sa lumină şi de orgoliul nemăsurat, şi chiar simbol al „adversarului", al diavolului. Între aceste două extreme pendulează înţelesurile sale simbolice.

Catedrala de Jaca, Huesca

Fidenza, Italia

În *Pildele lui Solomon* (30, 30) leul este „viteazul printre dobitoace, care nu dă înapoi în faţa nimănui", iar un proverb spune că „cei nelegiuiţi fug fără ca nimeni să-i urmărească, iar drepţii stau ca un pui de leu la adăpost"(*Pilde* 28,1). Omul viteaz are inimă de leu (*II*

Regi 17,10), iar Iacov îl binecuvântează pe fiul său numindu-l pui de leu: „Pui de leu eşti, Iudo, fiul meu! De la jaf te-ai întors […]El a îndoit genunchii şi s-a culcat ca un leu, ca o leoaică"(*Facerea* 49,9). Maurice Cocagnac[152] aminteşte că aceeaşi referire la leu se face şi atunci când Moise îl binecuvântează pe Dan (*Deuteronomul* 33, 22) şi că leul inspiră teama (*Ieremia* 4,7; 5,6; 25, 38; 49,19).

Leul poate fi unealtă a Domnului în cursul întâmplărilor profetice (*III Regi* 13, 24 şi 28; 20, 36) sau poate fi glasul Său divin: „Dacă leul mugeşte, cine nu se va înfricoşa, şi dacă Domnul grăieşte, cine nu va proroci?" (*Amos* 3, 6-8) şi „El va mugi ca un leu, şi când El va mugi, alerga-vor zbuciumându-se toţi cei dinspre apus" (*Osea* 11, 8-11). Dumnezeu însuşi va fi comparat cu un leu (*Isaia* 38, 12-13), iar mânia sa va fi ca aceea a unui pui de leu: Căci eu sunt ca un leu faţă de Efraim şi ca un pui de leu faţă de casa lui Iuda. Eu, eu sfâşii şi mă duc şi nimeni nu poate să-i scape din mâna mea" (*Osea* 5, 13-14). Dionisie Areopagitul crede că unii îngeri au înfăţişare de leu, deoarece acesta exprimă autoritatea şi forţa invincibilă a minţii dumnezeieşti, efortul de a imita măreţia divină, ascunzând totuşi de privirile indiscrete urmele comunicării lor cu divinitatea, aidoma leului, despre care se spune că şterge urmele propriilor paşi atunci când fuge de vânător:

> „chipul leului e de socotit că înseamnă puterea conducătoare, vigoarea, tăria nezdrobită, asemănarea, pe cât e cu putinţă, cu ascunzimea negrăitei începătorii dumnezeieşti, prin acoperirea urmelor înţelegătoare (Psalmii 76,18) şi prin

[152] Maurice Cocagnac, *Simbolurile biblice, Lexic teologic*, traducere de Michaela Slăvescu, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1997, p. 181.

> învăluirea mersului întins în sus, prin iluminarea dumnezeiască, spre adâncimea nemijlocită a dumnezeirii”[153].

Simbol al Sfântului Evanghelist Marcu, leul serveşte ca animal de călătorie sau tron în imaginile unor divinităţi sau chiar ale unor episcopi medievali. Este şi simbol al lui Hristos-Judecătorul sau al lui Hristos-Învăţătorul „căruia îi poartă cartea sau sulul de pergament”[154].

St Trophime, Arles, Franţa

Leul lui Iuda, amintit pe parcursul întregii Sfinte Scripturi începând cu *Facerea* 49,9, trimite tot la persoana Mântuitorului, iar în *Apocalipsă* 5,5, scrie că „a biruit leul din seminţia lui Iuda, rădăcina lui David, ca să deschidă cartea şi cele şapte peceţi ale ei”. În iconografia medievală,

[153] Dionisie Pseudo-Areopagitul, *Ierarhia cerească*, traducere de Pr. Dumitru Stăniloae, Ed. Paideia, Bucureşti, 1996, p. 38.
[154] Jean Chevalier şi Alain Geerbrant în *Dicţionar de simboluri*, vol. 2, Ed. Artemis, Bucureşti, 1984, p. 212.

capul şi partea anterioară a leului corespund naturii divine a lui Hristos, iar partea posterioară, care contrastează prin aparenta ei slăbiciune, naturii umane.

Fidenza, Italia

Dar leul este şi imaginea adversarului, simbol al voinţei autoritare şi al forţei necontrolate. Leul păntecos trimite la lăcomia oarbă şi va fi simbol al Antihristului, iar răcnetul său şi botul deschis ţin de simbolismul întunecat, htonian: „Precum leul şi puiul de leu răcneşte asupra prăzii şi împotriva lor se adună toată ceata de păstori şi nu se înfioară de strigătele lor, nici nu se tulbură de mulţimea lor" (*Isaia* 31,4).

Răufăcătorul foloseşte tactica leului: „pândeşte din ascunziş, ca leul din culcuşul său; pândeşte ca să apuce pe sărac, pândeşte pe sărac ca să-l tragă la el" (*Psalmii* 9, 28-29 şi *Psalmii* 16,12; *Psalmii* 21, 13 şi 17 şi 23). Leul poate trimite şi la ideea de persecuţie a primilor creştini[155], iar răpunerea sa poate deveni o faptă lăudabilă (*Judecătorii* 14, 5-7).

Dintre cele două figuri de sălbăticiuni, leul şi lupul, în care Sfânta Scriptură încarnează pe diavol, primul apare de

[155] Augustin, apud Suzanne Poque, *Le langage symbolique dans la predication d'Augustin d'Hippone*, tome I, Etudes Augustinienes, Paris, 1984, p. 16.

mai multe ori. În îndemnul Sfântului Petru, leul răcnind devine imaginea însăşi a necuratului: „Potrivnicul vostru, diavolul, umblă, răcnind ca un leu, căutând pe cine să înghită”(I *Petru* 5,8).

Fidenza, Italia

Leul însă este şi simbol al învierii, al regenerării şi al renaşterii şi de aceea unele morminte creştine vor fi împodobite cu lei[156].

Faptul că toate aceste înfăţişări de animale trebuie să ne trimită cu gândul, nu la ele însele, ci la ceea ce ele ar putea sugera, este amintit şi de Dionisie Areopagitul când spune că o interpretare literară a imaginilor ar putea determina vederea ţinuturilor cereşti:

> „umplute de formele unor lei şi cai şi de imne de mugete şi de grupuri de păsări şi de alte animale şi de lucruri materiale lipsite de cinste în câte sunt zugrăvite (cele îngereşti) în Sfintele Scripturi şi care ne pot duce la

[156] Jean Chevalier şi Alain Geerbrant în *Dicţionar de simboluri*, vol. 2, Ed. Artemis, Bucureşti, 1984, p. 213.

o cugetare aiurită (absurdă), mincinoasă şi pătimaşă când nu sunt luate ca simple chipuri neasemenea acelora”[157].

Daniel , Saint-Sernin,în groapa cu lei, Toulouse

Claustro de la Colegiata, Santillana del Mar

Taurul

Simbol al puterii şi al pornirii irezistibile, al forţei creatoare, taurul „arată tăria, vigoarea şi lărgimea deschisă a brazdelor înţelegătoare spre primirea ploilor cereşti şi aducătoare de rod. Iar coarnele arată pavăza apărătoare şi nebiruită”[158].

La multe popoare taurul este şi temelie a lumii manifeste, el sprijină pământul, iar în templul lui Solomon marea de aramă în care se turna apa lustrală era aşezată pe doisprezece boi de aramă: „trei priveau spre miazănoapte, trei spre apus, trei spre miazăzi şi trei spre răsărit. Marea şedea pe ei şi toată partea dinapoi a trupului lor era

[157] Dionisie Pseudo-Areopagitul*, Ierarhia cerească*, p. 17.
[158] *Ibidem* , p. 38.

înăuntru" (III *Regi* 7, 25). Prima literă din alfabetul ebraic, *alef*, care înseamnă taur, este şi simbol al lunii din primul pătrar.

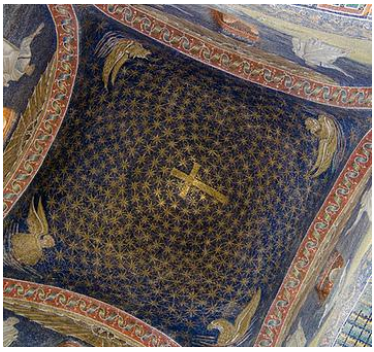
Boul, antiteză simbolică a taurului, reprezintă „sublimarea energiei vitale [şi] duce la dobândirea unei fecundităţi de alt ordin – de ordinul vieţii spirituale[159]. Imagine a bunătăţii, a calmului, a forţei liniştite, a puterii de muncă şi a sacrificiului, blândeţea sa poate evoca detaşarea şi starea de contemplaţie[160].

3. Imaginea celor patru fiinţe apocaliptice în artă

Prezenţa fiinţelor apocaliptice se regăseşte ca un „ program"spiritual atât în artă cât şi în liturghie. Împlinind rolul de veghetori, de păzitori sau de călăuzitori, cele Patru Animale devin „catalizatori de energie susceptibile de a îndruma fiinţele aflate în căutarea unei mai accentuate treziri interioare"[161]. În consecinţă, le găsim acolo unde Dumnezeu se arată oamenilor, sau pe drumul care îl îndreaptă pe om spre divinitate. De aceea întâlnim fiinţele pe coperţile Cărţilor Sfinte, pe Evangheliare sau pe obiectele de cult, în apropierea amvonului sau a corului, sau flancând statuile Evangheliştilor, vestitori ai cuvântului Domnului (catedrala d'Auch, biserica Saint-Sauveur de Caen, abaţia Mont Saint-Michel).

[159] Jean Chevalier şi Alain Geerbrant, *Dicţionar de simboluri*, vol. 3, Ed. Artemis, Bucureşti, 1984, p. 339.
[160] *Ibidem*, vol. 1, p. 201.
[161] *Ibidem*.

Hristos în cerc, înconjurat de doi miei şi două păsări, catacomba Priscila, Roma, sec. al II-lea d. Ch.



Mausoleul Gallei Placidia, Ravenna, 430-440 d. Ch.

Semnificaţia celor patru fiinţe apocaliptice poate să fie mai bine înţeleasă urmărindu-le reprezentarea în arta occidentală, unde prezenţa lor este abundentă. Primele imagini ale acestor fiinţe apar spre sec. al V-lea pe mozaicurile romane şi în arta coptă. În secolele precedente, arta creştină a catacombelor şi a monumentelor funerare asimilase deja arta romană, anunţând motivul „Majestas Domini ”: Hristos apărea ca un filosof în mijlocul discipolilor sau ca un păstor între oi, purtând un miel, simbol filantropic în arta păgână. Tronul Mântuitorului este inspirat din arta imperială, iar imaginea lui Hristos, din cea a imperatorului. Animalele şi păsările, simboluri ale zeităţilor, ale Imperiului şi ale legiunilor în arta romană, înconjură chipul lui Hristos formând un pătrat înscris în cerc (catacomba Priscila, sec. al II-lea d. Ch. şi catacomba Caliste, sec. al II-III-lea d. Ch.). Mai târziu, la Galla Placidia (430-440) bunul păstor este înlocuit de o cruce, iar

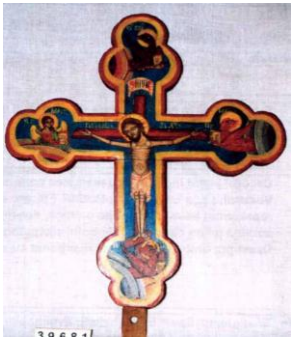
păsările, de cele patru fiinţe înaripate. De acum încolo, aceste patru fiinţe apocaliptice vor apărea însoţite de simboluri ale lui Hristos, crucea, mielul, tronul gol.

Leul, simbolul Sfântului Marcu, San Giovanni in Fonte, Neapole, sec. al V-lea

Fiinţele apocaliptice de o parte şi de alta a simbolului christic, Santa Pudentianna, Roma, 401-4017,

Interpretările plastice ale *Apocalipsei* Sfântului Ioan pot avea două valenţe diferite: fie pun accent pe cea de-a doua venire a lui Hristos, fie pe reprezentarea Judecăţii de Apoi. În cele mai vechi imagini creştine aceste două direcţii, teofania şi Judecata din urmă, se confundă (Santa Pudentianna, Roma). Apoi, în arta romanică, se diferenţiază[162]. În catedralele italiene din primele secole, sub influenţa artei triumfale, cele patru fiinţe apocaliptice apar pe suprafeţele verticale, pe arcurile triumfale sau absidiale : la Santa Maria Maggiore (432-440), la Sfinţii Cosma şi Damian (526-530), la Sfânta

[162] Dacă la Moissac sau la Charlieu străluceşte viziunea tronului, la Conque sau la Autun „se va adăuga la Majesté, Judecata din Urmă care, progresiv, o va înlocui pe prima în secolele următoare", Philippe Péneaud, *Les Quatre Vivants,* p. 51.



Accesoriu liturgic, Mihail - zugrav şi diacon. *Răstignirea lui Iisus,* 1773

Praxède (817-824), toate de la Roma, sau la San Vitale (546-548) la Ravenna. În această perioadă fiinţele sunt, de regulă, reprezentate bust, cu pene în loc de aripi, fără aureolă, ieşind din nori sau din mandorla lui Hristos. Nu au Evangheliile în mâini, ceea ce atestă faptul

că nu erau încă identificaţi cu Evangheliştii. Înconjoară imaginea centrală a lui Hristos (aşezat pe tron, între apostoli sau propovăduind) sau simboluri ale Lui (monograma, crucea[163], mielul[164], tronul gol[165], clipeus-ul[166]).

Cele patru fiinţe reprezentate în „unghiuri" devin mediatori între Hristos şi Biserica sa vie[167]. Iconografia

[163] Semnul crucii nu desemnează în primul rând patimile lui Hristos, ci gloria sa divină, consacrarea lui Hristos. Cele patru braţe indică caracterul cosmic al acţiunii (Jean Daniélou, *Les symboles chrétiens primitifs*, Sagesses, Seuil, 1961, p. 119).

[164] Mielul este un simbol pentru păstori şi poate desemna poporul purtat pe umeri de Hristos. Trimite, de asemeni, şi la mielul Hristos ca miel al lui Dumnezeu. În acest caz este însoţit de cele patru fiinţe apocaliptice.

[165] Tronul gol este tronul pregătit, simbol al regalităţii divine. După iconoclasm, tronul devine simbol al Sfintei Treimi. Absenţa, golul, vidul sugerează prezenţa invizibilă a lui Dumnezeu, tronul gol aşteptând cea de-a doua venire a lui Hristos.

[166] Clipeus semnifică mandorla, gloria. E reprezentat ca un halou figurând lumina divinităţii.

monumentală a *Apocalipsei* în Italia romanică este triumfală şi senină, este viziune celestă şi paradisiacă a slavei Fiului pe tronul împărătesc, şi nu judecată a păcătoşilor, învierea morţilor sau cataclism de sfârşit de lume[168].

Mănăstirea Sfântul Antonie cel Mare, Capela celor patru Animale Celeste, 1232-1233, Egipt. În dreapta, detaliu

Mandorla, circulară sau ovală, care înconjură adeseori imaginea lui Hristos sau a simbolurilor Lui, sugerează lumina gloriei Fiului lui Dumnezeu. Cercul, simbol al eternităţii divine, nu are nici început, nici sfârşit, nici direcţie, nici orientare. Este forma perfectă, descriind necreatul. Pătratul simbolizează stabilitatea, solidificarea universului creat. Imaginea lui Hristos în mandorlă, înconjurat în patru „colţuri" de cele patru fiinţe

[167] Philippe Péneaud, *Les Quatre Vivants*, p. 134.
[168] Yves Christe « Les représentations médiévales d'Ap. 4 en visions de seconde parousie, Origines, textes et contexte », dans *Cahiers d'Archéologie 23*, 1974, p. 61.

apocaliptice se structurează după schema cercului înscris în pătrat şi semnifică întrepătrunderea lumii create cu cea necreată, a finitului cu infinitul, a divinului cu umanul.

Heruvim cu atipi pline de ochi, Suceviţa

În arta coptă, fiinţele sunt asociate Ascensiunii lui Hristos sau viziunii lui Dumnezeu. Semne recurente pot fi recunoscute şi aici : Hristos aşezat pe tron, înconjurt de mandorlă, cele patru fiinţe în mişcare centrifugă. Copţii nu asimilează fiinţele cu Evangheliştii, ci le celebrează ca pe sfinţi, în liturghie, sub numele de Cele patru Animale Incorporale. La capela celor Patru Animale Celeste (1232-1233) a Mănăstirii Sfântului Antonie cel Mare din Egipt, fiinţele apocaliptice sunt în linie, în picioare, vertical, două de o parte şi două de cealaltă parte a lui Hristos în mandorlă, acoperite cu şase aripi pline de ochi. Două aripi deasupra capului, două în spate şi două pe lângă corp, acoperindu-l până la tălpile picioarelor, tălpi care se văd în partea de jos, asemenea unei cozi de peşte. Aceste Animale sunt simboluri ale puterilor cereşti şi au în primul rând o funcţie teofanică. Nenumăraţii ochi fac din aceste fiinţe veghetori supuşi ai divinităţii.

Acelaşi lucru se întâmplă în Cappadocia, unde cele patru animale care îl însoţesc pe Hristos în glorie pun accentul pe viziunea teofanică. În general, bisericile sunt

lipsite de cupolă, iar reprezentarea lui Hristos este transferată pe absidă, deasupra altarului, ceea ce accentuează funcţia liturgică a acestei imagini. La *Haçli Killise* de la Kizil Cukur, biserică din secolul al X-lea, alături de cele patru fiinţe apar scrise patru participii ale verbelor care introduc *Trisagion*-ul: Αδοντα = vultur ; αεκραγοντα = leu ; Βοωντα = taur ; Λεγοντα = om. Atribuirea de nume fiinţelor apare doar în Cappadocia, la Athos (Evangheliarul Vatopédi, sec. Al XIII-lea şi Epitaful din Dyonisou, 1541) şi în România (Epitaful de la Putna, 1490 şi Epitaful de la Neamţ, 1437)[169].

Judecata de Apoi, Arbore, faţada sudică, sec. al XVI-lea

Judecata de Apoi, faţada sudică, Arbore, detaliu al heruvimilor

În bisericile din nordul Moldovei, imaginea fiinţelor apocaliptice îmbină concepţia orientală cu cea occidentală. Ele sunt echivalate atât Evangheliştilor, cât şi puterilor

[169] Philippe Péneaud, *Les Quatre Vivants*, p. 184.

cereşti teofanice, cu chip de heruvimi. În scenele Judecăţii de Apoi din Răsărit, fiinţele apocaliptice apar, cel mai des, sub formă de heruvimi cu şase aripi sau de roţi de foc cu aripi pline de ochi.

Judecata de Apoi, biserica mănăstirii Râşca, faţada sudică

Pictate la exterior în secolul al XVI-lea, bisericile moldoveneşti au un program iconografic unitar, alcătuit de mitropolitul Grigorie Roşca. Frescele sunt imagini fidele ale vedeniei Sfântului Nifon al Constantinopolului, vedenia descriind lectura Cărţii Veacurilor, Judecata din Urmă şi lumea cerească, Praznicul împărătesc. Ansamblul picturilor prezintă atât dimensiunea teofanică, revelaţia puterilor dumnezeieşti, ierarhia cerească şi a doua venire a lui Hristos, cât şi latura punitivă, dezvăluind Judecata din Urmă şi damnarea păcătoşilor. Pe faţada răsăriteană a edificiilor este zugrăvit Praznicul ceresc şi deschiderea cerurilor, având în centru simbolul christic. Pe latura de apus, icoana *Judecăţii de Apoi*, cu focul iadului şi despărţirea drepţilor de păcătoşi, osândiţi şi chinuiţi de muncile diavolilor. Această sinteză a celor două modalităţi de reprezentare a *Apocalipsei* în acelaşi edificiu se poate observa atât la nivelul întregului ansamblu, cât şi la nivelul detaliilor.

Judecata de Apoi, imagine de ansamblu şi detaliu de pe bolta şi peretele estic al pridvorului de la mănăstirea Humor

La biserica din Arbore, *Judecata de Apoi* este zugrăvită pe faţada sudică şi ocupă o mare parte din suprafaţa peretelui. Este una dintre primele reprezentări ale acestei scene în iconografia exterioară a bisericilor din România. Tronul divin din imaginea *Judecăţii de Apoi* este susţinut de heruvimi cu şase aripi, fiinţele apocaliptice veterotestamentare.

Într-o poziţie asemănătoare, între peretele pridvorului şi cel al absidei, *Judecata de Apoi* va mai apărea la biserica mănăstirii Râşca. Aici, Hristos în slavă, aşezat pe tron, îşi sprijină picioarele pe roţi de foc înaripate, imagini ale heruvimilor în viziunile profeţilor Vechiului Testament[170].

[170] *Pictura Murală din Moldova*, text Vasile Drăguţ, antologie de imagini Petre Lupan, Editura Meridiane, Bucureşti,1982.

La alte biserici, *Judecata de Apoi* va fi pictată în general în pridvor sau pe faţada vestică.

La Humor (1535), *Judecata de Apoi* este zugrăvită pe peretele estic al pridvorului deschis. Hristos în slavă, în mandorla plină de raze, îşi odihneşte picioarele pe aceleaşi roţi de foc cu aripi, întruchipări ale fiinţelor apocaliptice.

În dreapta Mântuitorului se pot vedea alte chipuri ale heruvimilor cu şase aripi. Imaginea Maicii Domnului din cupola bolţii pronaosului de la Humor este înconjurată de patru pandantivi decoraţi cu icoanele celor patru Evanghelişti, care nu au simbolurile fiinţelor apocaliptice, iar în bolta pridvorului, Hristos la *Judecata de Apoi* are în jurul său puterile cereşti, heruvimi înfăţişaţi doar printr-un cap înconjurat de şase aripi pline de ochi.

Judecata de Apoi, pridvorul deschis al mănăstirii Moldoviţa

Biserica Sfântul Ioan cel Nou de la Suceava, cu hramul Sfântului Gheorghe, are *Judecata de Apoi* pictată pe faţada vestică. La fel ca la Voroneţ, pictura cuprinde tot peretele vestic şi contraforţii laterali.

La Moldoviţa, *Judecata de Apoi* este zugrăvită deasupra intrării, în pridvorul deschis. În Praznicul împărătesc de pe faţada răsăriteană a Mănăstirii Moldoviţa, puterile cereşti apar atât sub formă simbolică (mielul, în

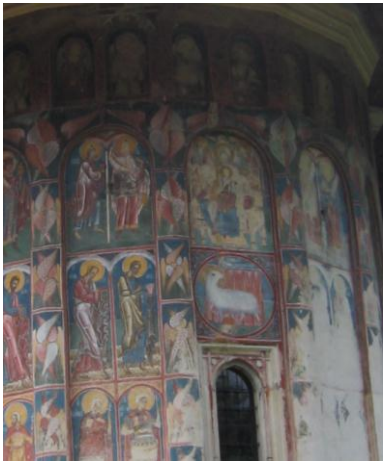
centrul frescei, înconjurat de ierarhia cerească), cât şi „realistă”, în sensul respectării literale a textului sacru (heruvimii cu şase aripi, acoperiţi de ochi, în spaţiile dintre firide.

Judecata de Apoi, biserica Sfântul Ioan cel Nou de la Suceava, peretele vestic, 1534-1535

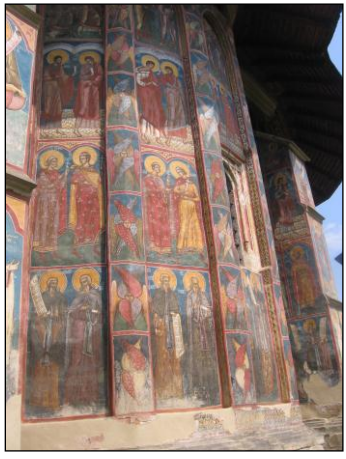
Detaliu, *Judecata de Apoi*, biserica Sfântul Ioan cel Nou de la Suceava, peretele vestic, 1534-1535

La biserica Sf. Gheorghe din Voroneţ (pictată în exterior în 1547), reprezentarea literală a fiinţelor apocaliptice este, de asemenea, alăturată celei simbolice: în nişa centrală a absidei de est, sub imaginea Fecioarei cu pruncul, aşezată pe un tron ornamentat, se vede simbolul christic al pocalului. O sinteză asemănătoare se poate observa şi în icoana *Judecăţii de Apoi*, pictată pe peretele apusean exterior şi pe contraforţii bisericii Voroneţ. Imaginea este împărţită în cinci registre, iar chipul Celui

Bătrân de Zile şi al lui Hristos în slavă sunt alăturate tronului gol, întruchipând Duhul Sfânt.



Faţada de răsărit a bisericii Mănăstirii Moldoviţa



Heruvimi pe absida sudică la Moldoviţa.

Heruvimii cei cu şase aripi, Moldoviţa, absida de răsărit

Cele trei persoane ale Sfintei Treimi sunt, astfel, aduse în centrul icoanei. Hristos în slavă este înfăţişat sub forma

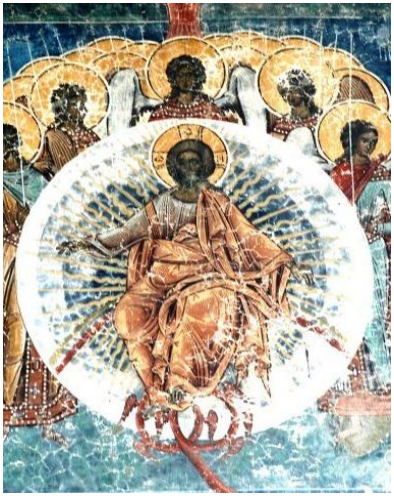
icoanei Deisis, în mandorlă plină de raze, înconjurat de sfinţi, de Fecioara Maria şi de Sfântul Ioan. Picioarele lui Hristos se sprijină pe roţi de foc cu aripi, întruchipări ale puterilor cereşti, care, în acest caz nu au chip de fiinţe apocaliptice. În stânga, în registrele de jos, se poate vedea poarta raiului şi mulţimea sfinţilor care aşteaptă să intre. Deasupra porţii, în chip de paznic al locului sacru, un heruvim format doar din cap şi şase aripi.

Judecata de Apoi, pe faţada apuseană la Voroneţ. Alături, detaliu din *Judecata de Apoi* de la Voroneț, cu heruvimul cu şase aripi, păzitor al intrării Raiului.

În Totuşi, în tabloul votiv de la biserica Sfântului Nicolae de la mănăstirea Probota (1530), pictat probabil spre 1550, după ansamblul iconografic de exterior, ctitorii (Petru Rareş, fiul său Ilieş, cu chipul înnegrit în semn de dezaprobare pentru islamizarea sa, doamna Elena Brankovici şi ceilalţi trei copii) nu înfăţişează macheta

bisericii unui Hristos aşezat pe tron, după tradiţia iconografică. Hristos este zugrăvit în mandorlă, înconjurat de cele patru fiinţe apocaliptice, tetramorfii, imagine apropiată de *Majestas Domini in Tetramorf* din Occident. *Judecata de Apoi* este pictată la Probota deasupra intrării, în interiorul pridvorului. În bolta pronaosului, chipul Maicii Domnului cu Pruncul este înconjurat de opt arce intersectate ce formează opt pandantivi triunghiulari în care sunt pictaţi heruvimi din care nu se văd decât aripile.

Voroneţ, detaliu din Judecata de Apoi



Detaliu din Judecata de Apoi, Voroneţ

La Biserica Sf. Nicolae a Mănăstirii Popăuţi (1496), în schimb, în pictura interioară a turlei de pe naos, una dintre cele mai înalte turle ale bisericilor ştefaniene, registrele

iconografice se succed pe verticală, de la Pantocrator, pe cupolă, la imaginile de pe tambur: pe

Tablou votiv de la Probota, c.1550, *Majestas Domini*

Judecata de Apoi, Probota, în pridvorul închis, deasupra intrării

cupolă, Hristos Pantocrator, urmat de Puterile cereşti – serafimi şi heruvimi, apoi de două registre de arhangheli, un registru al profeţilor şi altul al apostolilor. Pe pandantivii cupolei, Evangheliştii cu chipuri umane, nu simbolice, animaliere. Aceeaşi structură iconografică a cupolei o întâlnim în majoritatea bisericilor medievale româneşti.

Hristos în mandoră înconjurat de simbolurile evangheliştilor. Cupola culoarului de intrare de sub clopotniţa Mănăstirii Neamţ.

Fecioara cu Pruncul în mandorlă, înconjurată de heruvimi înaripaţi. Cupola culoarului de intrare de sub clopotniţa Mănăstirii Neamţ.

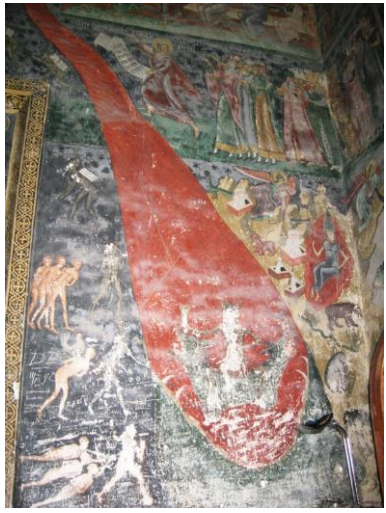
Alături de aceste programe generale ale iconografiei moldoveneşti putem întâlni şi imagini singulare de heruvimi sau fiinţe apocaliptice care trimit la textele profetice. La biserica Sfântul Dumitru din Hârlău, în pictura naosului se poate vedea Hristos crucificat, înconjurat de patru fiinţe înaripate şi aureolate, în cele patru colţuri ale crucii. În mişcarea violentă, centrifugă, ce

le îndepărtează de Hristos, ele se întorc totuşi cu capul spre El, amintind sculpturile timpanelor romanice, unde puterile cereşti, punţi între om şi divinitate, se făceau mesageri şi purtători ai dragostei divine în lume, sugerată prin mişcarea de îndepărtare radială dinspre divinitate spre exterior.

Hristos în mandorlă, înconjurat de simbolurile celor patru Evanghelişti, cupola clopotniței Mănăstirii Neamț

Fecioara cu Pruncul în mandorlă, înconjurată de heruvimi înaripaţi. Cupola culoarului de intrare de sub clopotniţa Mănăstirii Neamţ.

Pe bolta culoarului de intrare aflat sub clopotniţa Mănăstirii Neamţului se poate vedea chipul lui Hristos. Din mandorla Sa circulară ţâşnesc patru fiinţe apocaliptice, un leu, un vultur, un om şi un taur, într-o mişcare centrifugă. Înaripaţi şi doar cu jumătate de corp vizibil, fiecare ţine câte o carte, semn că sunt simboluri ale Evangheliştilor. Capetele, aureolate, sunt întoarse spre Hristos. Alături, imaginea Maicii Domnului cu Pruncul, tot în mandorlă circulară, înconjurată de această dată de heruvimi reprezentaţi doar de capete cu aripi.

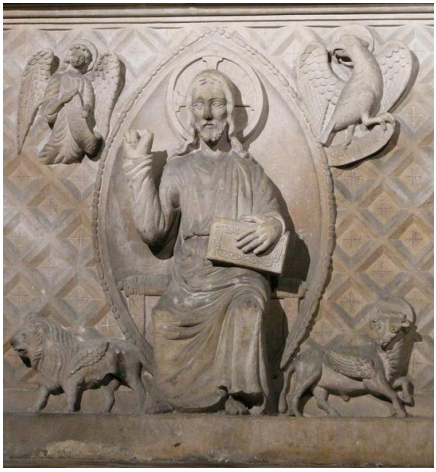


Judecata de Apoi, pe peretele pridvorului închis, mănăstirea Sucevița, sfârșitul sec. al XVI-lea. Alături, detaliu din *Judecata de Apoi* de la Sucevița

Acesta ar fi, în linii mari, evoluția temei Judecății de Apoi în spațiul românesc. Revenind la arta universală, putem observa, o dată cu Philippe Péneaud, că în Rusia, abia din secolul al XIV-lea Hristos apare din ce în ce mai mult însoțit de cele patru ființe apocaliptice. În același timp, dispare din Occident. Numit „Mântuitorul între puterile cerești", „Hristos la Judecata de Apoi" sau „Hristos al celei de-a opta zi"[171], imaginea lui Hristos în slavă pune accent pe escatologia celei de-a doua veniri și pe teofanie. Judecata de Apoi nu este reprezentată ca o curte de justiție. Hristos în slavă are doar dimensiune hristologică, iar iertarea și bunătatea sunt deasupra justiției. Judecata de Apoi, parousia, este o stare interioară, imaginea sufletului iluminat de lumina lui Hristos. Cu privire la această lumină, V. Lossky afirma că: „unii vor fi

[171] Philippe Péneaud, *Les Quatre Vivants*, p. 196.

sanctificaţi prin energiile pe care le-au acumulat în interiorul fiinţei lor, alţii vor rămâne în afară, iar pentru ei focul divin al Spiritului va fi o flacără exterioară, de nesuportat pentru toţi cei a căror voinţă rezistă lui Dumnezeu" [172]. Dacă cea de-a doua venire nu este un eveniment istoric, ci o experienţă prezentă şi vie a Înpărăţiei lui Dumnezeu, nici Judecata din Urmă nu presupune un loc exterior. „Paradisul şi infernul sunt două modalităţi de receptare a acestei lumini...a luminii lui Dumnezeu, care arde sau ilumineză" [173].



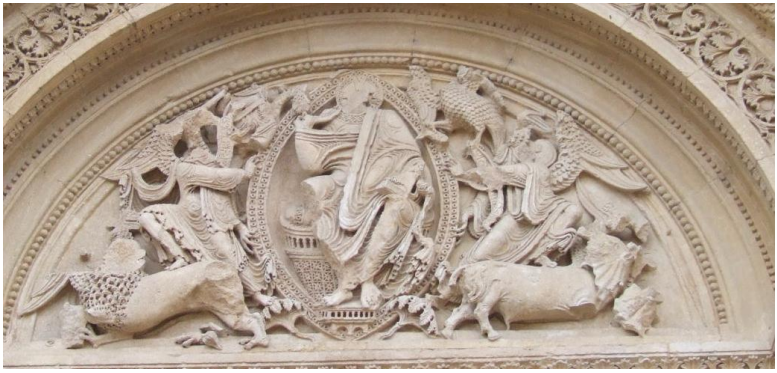
Hristos în slavă, biserica St. Philibert, Tournus (Saône et Loire)

În arta Occidentală, simbolurile celor patru evanghelişti sub chipul celor patru fiinţe apocaliptice sunt amplasate în bisericile medievale într-o manieră oarecum asemănătoare cu cea din Răsărit. Ele sunt reprezentate fie pe pandantivii cupolei centrale, având în centru imaginea lui Hristos, fie pe arcul absidial al altarului, fie în spaţiul celor patru unghiuri formate prin încrucişarea transeptului cu nava (Sfântul -Apolinarie in Classe la Ravena, Capela

[172] V. Lossky, *Essai sur la théologie mystique de l'Eglise d'Orient*, Foi vivante, 246, Cerf, Paris, 1990, p. 176.
[173] Philippe Péneaud, *Les Quatre Vivants*, 2007, p. 201.

Palatină la Aix-en-Chapelle, absida Sfintei Pudenziana la Roma), fie pe timpanele portalurilor. Biserica reprezenta corpul Fiului Omului („braţele" sunt transeptul). În acest caz simbolurile evangheliştilor erau plasate în locul ce corespunde „inimii" bisericii. Sensul acestui amplasament poate fi înţeles prin faptul că ele se adresează direct inimii oamenilor, loc al meditaţiei isihaste şi al experienţei vieţii spirituale prin „rugăciunea inimii".

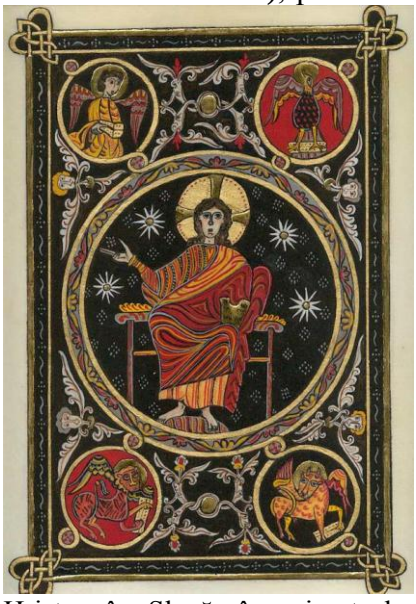
Alte amplasamente ale celor patru fiinţe apocaliptice, mai ales în bisericile italiene, sunt pe coloanele care suportă jilţurile sau în unghurile amvonului, de unde este predicat cuvântul lui Dumnezeu. Sunt locuri care au legătură cu felul în care se face cunoscut cuvântul lui Dumnezeu. Cale de acces, cuvântul lui Dumnezeu este, asemenea celor patru fiinţe, un intermediar spre divinitate.



Abaţia Saint-Fortuné de Charlieu, 872, animalele apocaliptice pe timpan, în mişcare centrifugă spre lume, cu capetele întoarse spre Hristos.

O a treia modalitate de a reprezenta imaginea fiinţelor le plasează fie pe timpanele dominând portalurile, fie pe pereţii faţadelor, încadrând rozasa.

Pe timpane sunt întâlnite în special în Franţa (Saint Bégnigne de Dijon, Catedrala din Bourges, Catedrala din Angoulême, abaţia Moissac, Saint-Trophine din Arles Notre-Dame de Chartres), pe ancadramentele de la rozată, în Italia. O raţiune a acestui mod de amplasare este faptul că nava bisericilor romanice semnifica Arcul Alianţei. Timpanul, care adăpostrşte fiinţele apocalipsei, devine, în acest caz, locul de trecere între lumea umană şi cea celestă, între profan şi sacru. Această semnificaţie este accentuată de orientarea bisericilor : intrând, se trece dinspre Occident, dinsre vest, lumea morţii, spre Orient, spre est, locul vieţii şi al învierii. Fiinţele, încadrând rozasa, trimit spre simbolismul trandafirului :



Hristos în Slavă, înconjurat de simbolurile Evangheliştilor, Beatus de Silos, Spania, miniatură, sec. al XII-lea

inima lui Hristos şi Roza mistică, Maria ca Poartă a Cerului[174].

Sculpturile fiinţelor pe timpanele romanice au ca precursori miniaturile artei merovingiene şi carolingiene. Tinpanele sculptate cu cele patru fiinţe apocaliptice apar în secolul al XI-lea în Bourgogne şi în Languedoc. Sculptura de pe faţadă, chipul bisericii, repetă imaginea din absidă, ca un fel de pregătire a credincioşilor pentru escathologie; caracterul teofanic al imaginii absidei este reprodus pe timpan. Reîntâlnim imaginea lui Hristos în slavă, înconjurat de mandorlă şi de fiinţe (biserica din Arles sur Tech, 1046 sau basilica Sernin din Toulouse, 1096).

Ulterior, viziunile profetice şi apocaliptice vor fi combinate cu imaginea lui Hristos în slavă, iar compoziţia se va structura pe registre. În cel superior, Hristos în slavă, susţinut de îngeri. În aceste reprezentări ale Ascensiunii, cele patru fiinţe apocaliptice nu susţin mandorla lui Hristos, ci ţâşnesc din ea sau din spatele tronului divin, ca patru fluvii imense care irigă lumea. Pe timpanul portalului Miègeville, la Saint Sernin din Toulouse, 1110-1115, se găseşte cea mai veche reprezentare a Ascensiunii. Pe faţada vestică a catedralei din Angoulême, 1120, se poate vedea Hristos în mandorlă şi cele patru fiinţe având talii aproape egale cu cea a lui Hristos. Cu corpul întors cu spatele, au capul răsucit cu faţa spre El. Trei dintre fiinţe ţin Evanghelii, vulturul având un sul asemănător celor din miniaturile carolingiene. Jos, la stânga şi la dreapta, scene de Paradis şi de Infern. În acest caz, Ascensiunea este asociată scenelor veterotestamentare, *Apocalipsei* şi Judecăţii de Apoi.

[174] Michel Fromaget, *Le symbolisme des quatre vivants*, p. 33.

Apogeul artei romanice se împlineşte în timpanele care reprezintă vederea lui Dumnezeu. Aceste sculpturi se detaşează de imaginea apocaliptică şi devin imaginea christologică a „Majestas Domini ". Timpanul de la Moissac este reprezentativ în acest sens. Terminat spre 1115, prezintă imaginea unui Hristos Pantocrator înconjurat de cei douăzeci şi patru de bătrâni, personaje apocaliptice dispuse în trei rânduri, aşezaţi pe tronuri, având instrumente muzicale. Asociaţi celor douăzeci şi patru de Biserici ale Vechiului şi Noului Testament, patriarhilor şi apostolilor, cei douăzeci şi patru de bătrâni ai *Apocalipsei* Sfântului Ioan, îmbrăcaţi în alb şi încoronaţi ca biruitori ai patimilor, adoră pe Dumnezeu aşezat pe tron:

> „Şi când cele patru fiinţe dădeau slavă, cinste şi mulţumită Celui ce şade pe tron, Celui ce este viu în vecii vecilor, Atunci cei douăzeci şi patru de bătrâni, căzând înaintea Celui ce şedea pe tron, se închinau Celui ce este viu în vecii vecilor şi aruncau cununile lor înaintea tronului" (*Ap*. 4, 9). „Iar cei douăzeci şi patru de bătrâni şi cele patru fiinţe au căzut şi s-au închinat lui Dumnezeu, Cel ce şade pe tron" (*Ap*. 19, 4)

Bătrânii oferă lui Dumnezeu coroanele, simbol al puterii efemere, într-un semn de recunoaştere a slavei divine. Ei „încarnează apogeul umanităţii unită cu cele patru fiinţe, celebrând gloria lui Dumnezeu". Lumea vizibilă şi invizibilă înalţă „aceeaşi rugăciune gloriei Trinităţii, sursă a vieţii"[175].

[175] Philippe Péneaud, *Les Quatre Vivants*, p. 259.

Cele patru fiinţe de la Moissac au o mişcare

Catedrala Moissac, tinpanul cu Judecata de Apoi

centrufugă. Ele ţâşnesc din mandorlă cu întregul corp şi se îndreaptă spre cele patru colţuri ale lumii. Totuşi, ele au capul întors spre Dumnezeu, sursă a vieţii, căci tot ceea ce vieţuieşte nu are viaţă în sine, ci îşi primeşte viața ca pe un dat, prin participare, doar datorită proximităţii divine[176]. Ființele apocaliptice devin călăuzitori care îndrumă oamenii spre calea Vieții, Viață ce dă viață existentului și care este „principiul oricărei vieți”[177]. *Sanctus*-ul, vechiul Trisagion cântat de serafimi: „Sfânt, sfânt, sfânt este Domnul Savaot, plin este tot pământul de slava Lui” (*Isaia*, 6, 3), reluat în Apocalipsa Sfântului Ioan (*Ap.* 9, 8), este transmis în liturghia creștină și devine momentul în care

[176] *Ibidem*, p. 23.

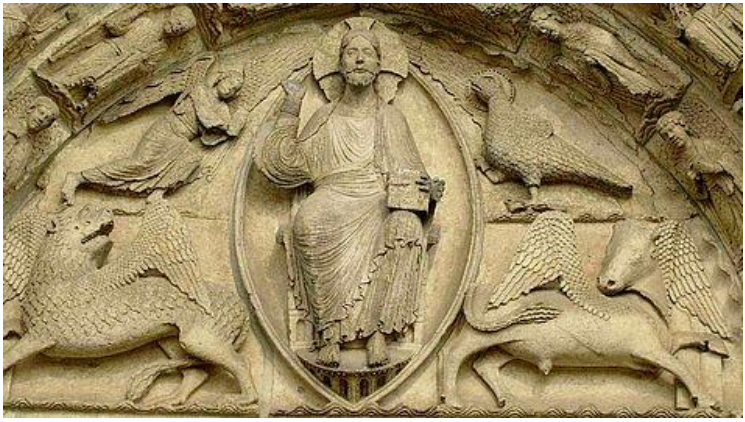
[177] Dionisie Areopagitul, *Despre numele divine. Teologia mistică*, trad. de Cicerone Iordăchescu şi Theofil Simenschy, Iaşi, Institutul European, 1993.

timpul este abolit pentru a permite oamenilor să se apropie de puterile incorporale (ființele, heruvimi) pentru a da slavă lui Dumnezeu. Contemplând neîncetat gloria divină, ființele apocaliptice o relevă mai apoi oamenilor. Purtători ai Spiritului și transmițători ai energiilor lui Dumnezeu, ele devin instrumente de transfigurare a omului pe drumul spre sfințire. Timpanele romanice dezvăluie astfel funcția lor cea mai profundă, aceea de a fi revelație a divinității. Ele fac vizibil chipul lui Dumnezeu, slava și divinitatea lui Hristos, și anticipează sfârșitul timpului. Înfățișat din față, Hristos îl cheamă pe om la participare, îl invită să devină din spectator, actor, îi dă ocazia să facă experiența vie a Vieții. Ființele apocaliptice îndeplinesc funcția lor fundamentală, aceea de a transforma esența însăși a omului pentru „a-l deschide spre ce are esențial și profund”[178]. De aceea timpanele romanice sunt teofanice și nu anagogice. „Ele nu invită spiritul să se înalțe, să se smulgă în etape succesive de lumea sensibilă pentru a atinge pura viziune a inteligibilului. Ele arată, dimpotrivă, irumperea lui Dumnezeu în lume și martorii Săi transfigurați”[179]. Este și o confirmare a etimologiei cuvântului *apocalipsă*: grecescul Αποκαλυψις, semnifică „revelația lucrurilor ascunse”.

Philippe Péneaud afirmă că *Majestas Domini* inspirate de pe timpanul de la Moissac se întâlnesc în toată Franța, în afara unei regiuni, Bourgogne. La Chartres, portalul central este o sinteză a timpanelor de la Moissac și Carennac. De la Carennac, sculptorii împrumută pe cei doisprezece apostoli de pe lintou, iar de la Moissac, pe cei douăzeci și patru de bătrâni ai Apocalipsei. Viziunea este

[178] Michel Fromaget, *Le symbolisme des quatre vivants*, p. 14.
[179] Philippe Péneaud, *Les Quatre Vivants*, p. 265.

mai puțin rigidă, ceea ce anunță deja semnele artei gotice: „Hristos s-a umanizat, El a câștigat în blândețe ceea ce a pierdut în transcendență”[180].



Timpanul central al faţadei vestice de la Chartres, Hristos în mandorlă, înconjurat de fiinţele apocaliptice, două înspre lume, două înspre Hristos.

Imaginea lui Hristos înconjurat de cele patru ființe apocaliptice, imagine care va deveni model pentru o serie întreagă de timpane sculptate, se află la mijloc, între timpanul de la Moissac și cel de la Arles, ceea ce înseamnă că două dintre ființe, taurul și leul, în partea de jos a mandorlei, au o mișcare centrifugă și privirea îndreptată spre înapoi, spre Hristos, în timp ce vulturul și omul, de dimensiuni reduse, sunt îndreptați cu totul spre Mântuitor.

La Sainte Trophime din Arles, 1190, influența de la Chartres este evidentă. Totuși, „tot ceea ce este tânăr, viu,

[180] *Ibidem*, p. 277.

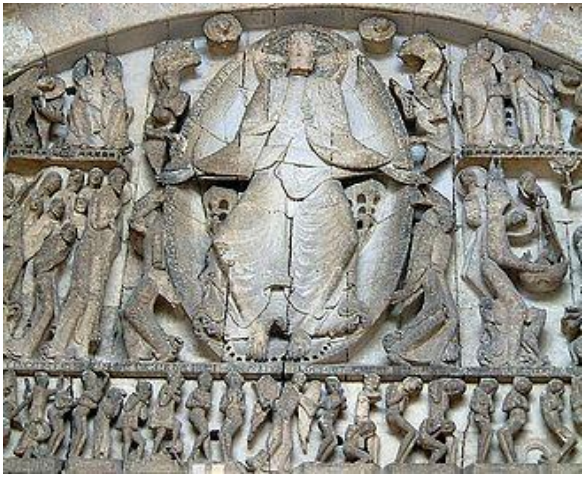
fluid la Chartres, apare îmbătrânit, pietrificat la Arles”[181]. Diferența esențială este că toate cele patru ființe sunt întoarse în întregime spre Hristos. „Înainte, ele țâșneau dinspre Hristos pentru a iradia grația Sa în lume, acum ele sunt încremenite, cantonate în adorație, uitând să mai transmită. Artiștii de la sfârșitul secolului al XII-lea încep a uita vocația primară a ființelor apocaliptice, aceea de a servi ca legătură între Dumnezeu și oameni”. Hristos pare îndepărtat, nu mai coboară pentru a însufleți natura umană. „Singură, natura umană trebuie să se îndrepte spre Dumnezeu”[182].

Arta nu mai este teofanică, nu mai este revelație a divinității, ci elevare, contemplare statică ce poate fi privită și ca un proces intelectual. Drumul spre arta gotică, legată de gândirea scolastică, este deschis.

Spre secolul al XIII-lea apare pe timpanele catedralelor o imagine a Judecății de Apoi inspirată din Evanghelia lui Matei, unde este ilustrată separarea oilor de capre, a drepților de păcătoși. Imaginile teofanice din viziunea Sfântului Ioan, care apăreau ilustrate în timpanele *Ascensiunii*, cu Hristos în mandorlă şi ființele apocaliptice în jur, sunt denaturate și capătă o dimensiune morală și didactică ce avertizează asupra consecințelor celei de a doua veniri. Pe timpane sunt acum juxtapuse scene : venirea Mântuitorului în slavă, învierea morților la parousie, Infernul și Paradisul. Reprezentarea Infernului, aproape inexistentă până în secolul al XIII-lea, este asociată Judecății și capătă un loc din ce în ce mai important între secolele XIII-XVI. Începând din sec. al

[181] E. Mâle, *L'art religieux du XII*^{ème} *siècle en France*, Armand Colin, 1966, p. 384.
[182] Philippe Péneaud, *Les Quatre Vivants*, p. 279.

XVI-lea, Judecata de Apoi dispare pentru a lăsa loc doar reprezentărilor hipertrofice ale Infernului și Paradisului[183].



Timpan al *Judecăţii de Apoi*, Saint Lazare, Autun, 1150

Timpanele Judecății din Urmă la catedralele din Occident au unele motive comune : Hristos în mandorlă, brațele în cruce, una drapată, cealaltă nu, pieptul dezvelit, crucea în cer, apostolii, oamenii judecați, damnații, aleșii, fiarele Infernului (catedrala din Beaulieu, 1130, din Saint Denis, 1135, din Conques, 1130-1135, din Autun, 1130-1140). Însă nicăieri nu apar ființele apocaliptice. Sunt absente în toate timpanele Judecății din Urmă, deoarece aceste reprezentări pe timpane suportă o transformare treptată, o secularizare și o umanizare : „misterele sunt citite în lumina omului și nu în cea a lui Dumnezeu”[184].

[183] *Ibidem*, p. 283.
[184] *Ibidem*, p. 289.

Dacă arta romanică a *Apocalipsei* este teofanică – timpanele sunt revelații ale lui Dumnezeu și laude către Dumnezeu, imagini-rugăciuni care se constituie ca expresii de adorație și de venerație împlinite de toată creația (ființele apocaliptice, îngerii și oamenii) – timpanele *Judecății* sunt imagini adresate oamenilor, sunt reprezentări morale unde apare imaginea morții, moarte care nu este în acord cu imaginea ființelor apocaliptice. De aceea ele și dispar treptat. *Judecățile* sunt imagini soteriologice care vor să înalțe spiritul spre Dumnezeu, să ridice lumea terestră spre cea celestă. Această ascensiune începe cu o purificare morală, adică o înțelegere a stării de decădere a omului, înțelegere facilitată de imaginea Judecății, care îi amintește omului condiția și păcatele. Dacă în imaginile Majestas dragostea și grația divină se revelează oamenilor în viziuni, în timpanele judecății, în schimb, păcatele oamenilor sunt pe primul plan.

Începând cu secolul al XIII-lea, de pe timpanele Judecății dispar treptat Hristos judecând, cât și cele patru ființe apocaliptice, pentru a face loc „scenelor dantești, unde haosul și moartea, descompunerea și focul Infernului șterg speranța escatologică a viziunilor lui Dumnezeu". Sfârșitul Evului Mediu coincide cu elaborarea scolasticii, înțeleasă ca știință a lui Dumnezeu. Dumnezeu trebuie să fie cunoscut într-o formă intelectuală și nu printr-o experiență directă a vieții. Comuniunea devine o comuniune morală și intelectuală, și nu o comuniune totală. Mai târziu, Renașterea face din om un centru. El se îndepărtează de sursa vieții și devine propria sa transcendență.

În atmosfera de decadență care invadează arta sacră, ființele apocaliptice apar arareori, din timp în timp,

accidental, necunoscute, fără suflul teofanic din arta romanică.

Capitolul V

Imaginar grotesc

1. Garguii catedralelor

Privite cu atenție, fațadele elansate ale catedralelor gotice nu înfățișează privirii doar imagini serafice. Printre impunătoarele statui de sfinți care veghează până departe zarea se disting şi chipuri groteşti, înspăimântătoare, încâlcite şi împletite în torsiuni ce contrastează violent cu verticalitatea şi rigiditatea celor dintâi. Monștri cu colți rânjiți în grimase amenințătoare, maimuțe cu coarne și cu ochi holbați spre virtuale victime, păsări fantastice cu pliscuri deschise în strigăte înghețate, toate se înșiră de-a lungul cornişelor sau pe balustradele nivelelor intermediare la catedrala pariziană a Maicii Domnului. În alte locuri, himere cu chip de om, gheare de felină şi aripi de liliac se desprind de pe faţadele ornamentate şi se aruncă spre exterior. Balauri cu limbi şuierătoare şi creste răzleţe pe grumazurile arcuite îşi întind capetele dintre ornamentele împietrite ale zidurilor.

Întruchipări ale răului şi ale groazei se desprind din piatra edificiilor sfinte. Demoni cu colţi însângeraţi sfâşie cu cruzime şi calm plăpânde fiinţe cu trăsături umane. Chipuri infernale, urâte şi deformate se înşiră pe balustrade şi pe cornişe. Priviri înveninate despică liniştea clară a zării. Ochi rotunziţi de groază sau de răutate iscodesc sufletele creştinilor ce trec pragul lăcaşelor divine.

Cum se explică această îmbinare între urât şi frumos, între grotesc şi sublim, între lumină şi întuneric? Care este rostul acestor apariţii hidoase?

Catedrala Notre-Dame, Paris

Termenul *gargui* provine din latină, *gurgulio,* care înseamnă "gât" sau "esofag"; în limba franceză cuvântul *gargouille* desemnează un susur de apă sau, mai precis, sunetul pe care apa în produce atunci când trece prin locuri înguste.

Gargui ar însemna, în acest caz, loc îngust, gâtlej, prin care se scurge apa. Existenţa acestor fantasme de piatră agăţate pe pereţii catedralelor ar primi o explicaţie foarte simplă. Majoritatea acestor gargui sunt străbătuţi de un canal oblic prin care întreaga apă de ploaie de pe acoperişuri şi de pe suprafeţele înalte ale catedralelor este adunată şi aruncată în afara clădirii, departe de faţada pe care ar putea-o deteriora.

Primul nivel de interpretare a monştrilor catedralelor, nivelul utilitar, îi expediază ca pe nişte simple pretexte, imagini groteşti ce acoperă banale burlane pentru evacuarea apei de pe construcţii.

Aceasta nu explică totuşi pentru ce canalele de scurgere au fost îmbrăcate cu chipuri atât de îngrozitoare, şi nu cu imagini mai apropiate de spiritul întregului edificiu.

Gargui, biserica Saint Martin, Saint Valéry sur Somme (Somme, Picardie)

Catedrala Notre-Dame, Paris

Paris - turnul catedralei Notre-Dame

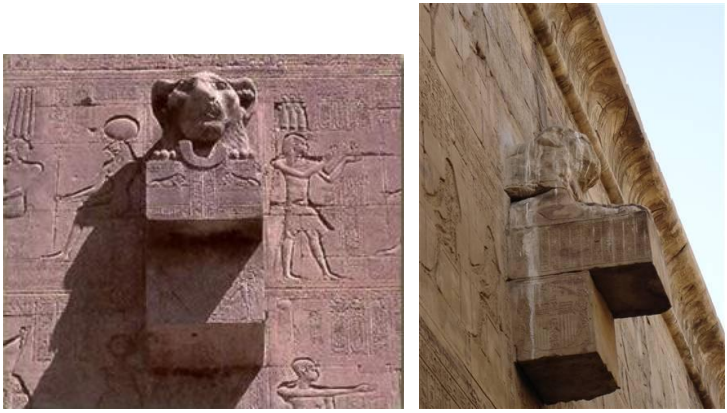
Garguii catedralelor nu sunt, totuşi, o invenţie în totalitate medievală. Urme ale acestor influenţe pot fi urmărite adânc în hăţişurile istoriei. O privire spre antichitatea egipteană, greacă sau romană ne poate indica faptul că trupuri şi capete de animale înfricoşătoare, fantastice, mascau uneori locurile de evacuare ale apei de pe terase sau acoperişuri. La Templul lui Hathor din Dendera sau la cel din Edfu canalul prin care apa era dirijată spre exterior este împodobit cu un bust de leu.

Domul din Freiburg in Breisgau

Capete de animale fantastice, cu perforaţii ce se deschideau prin gură, au fost găsite la templul lui Zeus din Olympia, în Pelopones, iar la Muzeul Regional de Arhitectură din Palermo se păstrează părţi din zidul templului Himerei, 480 î. Ch., unde sunt încastrate în zid, sub cornişă, capete de lei a căror guri deschise sunt orificii de scurgere.

Imagini asemănătoare se găsesc şi printre ruinele romane din Baalbek.

La catedralele gotice, chipuri groteşti adăpostind şanţuri de scurgere nu au existat dintotdeauna. Introducerea lor cu rost utilitar s-a realizat treptat. Viollet-le-Duc susţine că la Notre-Dame de Paris în 1190, în timpul lui Maurice de Sully, atunci când se definitiva corul, nu existau gargui.



Stânga: cap de leu la templul lui Hathor din Dendera,
Dreapta: Templul Edfu

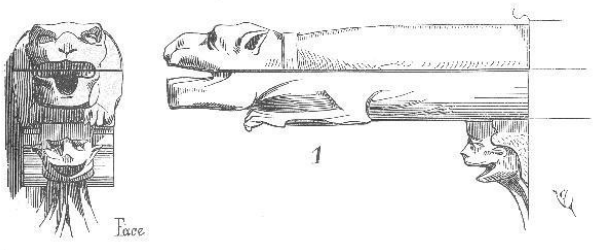
Muzeul Regional de Arheologie, Palermo, capete de lei, templul Himerei, 480 î. Ch.

Abia spre 1210 apele de pe acoperișuri încep să fie dirijate prin burlane care aveau din loc în loc proeminenţe de evacuare.

Cap de leu la ruinele romane din Baalbek

Primii gargui apar spre 1220 la Catedrala din Laon. Sunt puţini la număr, cu forme foarte largi, compuşi din două fragmente, o rigolă inferioară şi un acoperământ aşezat deasupra.

Aceşti primi gargui au forme de animale fantastice, cioplite grosolan. În această fază, căderile de apă sunt încă destul de violente. Treptat însă arhitecţii vor realiza beneficiul partajării şuvoiului scurs de pe înălţimi, iar numărul garguilor creşte, dirijând şi transformând căderile de apă într-un mic fir care nu mai distruge clădirea.

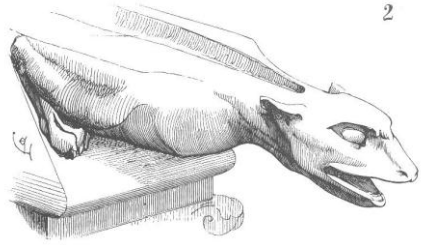


Schiţă a lui Viollet-le-Duc prin care ilustrează primii gargui apăruţi la catedrala din Laon, formaţi din două părţi[185].

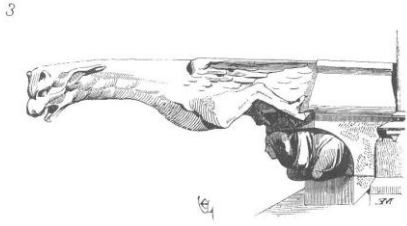
Formele grosolane ale garguilor, date de necesitatea masivităţii lor, dispar. Ei devin din ce în ce mai zvelţi, mai fin lucraţi, fiind de o diversitate care îl determină pe Viollet-le-Duc să afirme că nu există în toată Franţa doi la fel. O întreagă lume de animale şi personaje este plasată pe suprafaţa arhitecturală, în zonele mulurilor sau pe contraforturi, în aşa fel încât aceste ieşituri de piatră se armonizează perfect cu unghiurile clădirii, subliniindu-i verticalitatea. Sculptaţi din calcare din Bazinul Senei (piatră ce părea cea mai potrivită a fi lucrată în forme alungite, ieşite în afara clădirii), garguii încep să fie folosiţi

[185] Shiţele sunt din Eugène-Emmanuel Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, [EBook #30786] December 28, 2009 PROJECT GUTENBERG EBOOK DICTIONNAIRE http://www.gutenberg.org/files/30786/30786-h/30786-h.htm

sistematic la Paris după 1240. La Notre-Dame de Paris primii gargui plasaţi pe cornişa superioară, sunt încă scurţi şi robuşti.



Schiţă a lui Viollet-le-Duc. Primii gargui de la Notre-Dame, Paris, robuşti şi scurţi, amplasaţi pe cornişa superioară, refăcută după 1225.



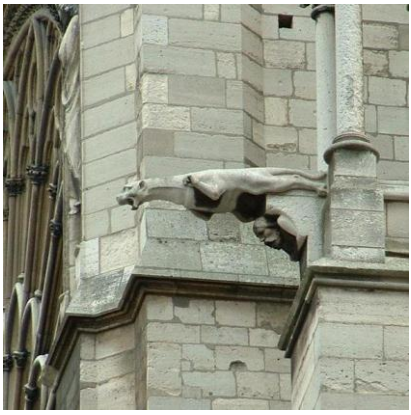
Schiţă a lui Viollet-le-Duc

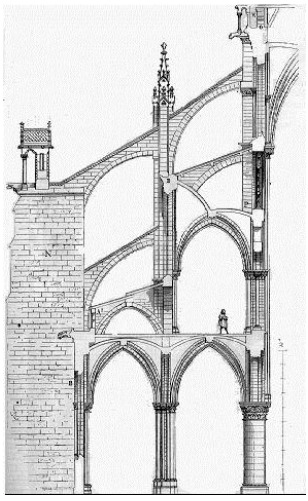
Imagine a unui gargui plasat la extremitatea rigolei arcului butant al contrafortului navei de la Notre-Dame de Paris.

Gargui plasat la extremitatea arcului butant al navei de la Notre-Dame de Paris.

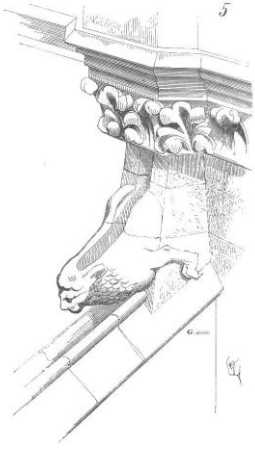
Cei aşezaţi la extremităţile arcelor butante ale navei, chiar dacă aparţin aceleiaşi perioade, sunt totuşi mai alungiţi şi mai zvelţi. Alungirea excesivă a garguilor a necesitat adăugarea unui suport suplimentar; capete umane sau fantastice, busturi sau chiar figuri minuscule, chircite sub animalul întins ca o săgeată în arc, vor asigura un plus de stabilitate şi siguranţă rigolei.

La unele catedrale şi biserici, cum este Sainte-Chapelle du Palais din Paris, garguii, foarte alungiți, nu mai sunt doar busturi de animale, ci animale în întregime, atașate de picioarele de dinapoi. Gâturile sunt foarte alungite pentru a arunca apa cât mai departe posibil de unghiul contrafortului.

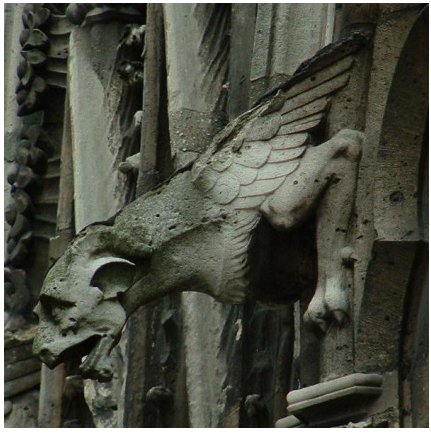




Gargui la extremitatea arcului butant al contrafortului navei de la Notre-Dame de Paris.



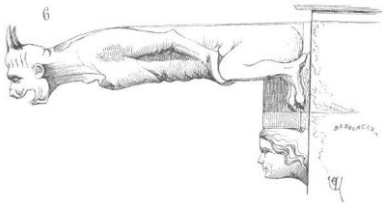
Schiță a lui Viollet-le-Duc, gargui cu scop dublu amplasat în partea superioară a navei catedralei din Amiens;



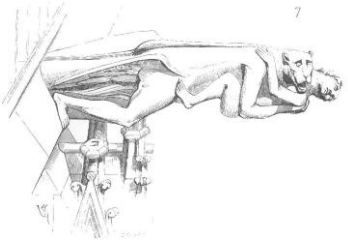
Imagine a unui gargui asemănător de la Notre-Dame din Paris.

Viollet –le Duc observă o dublă întrebuinţare a unor modele de gargui. Atunci când ridicau bolţile navei

centrale, constructorii realizau la extradosul lor canale de scurgere, terminate cu gargui, canale ce orientau apa spre şanţurile săpate pe contraforţi.



Schiţă a lui Viollet-le-Duc, gargui sprijinit de consolă şi amplasat în axul contrafortului. Catedrala Saint-Nazaire de Carcassonne;



gargui de la catedrala din Clermont, sfârşitul sec. al XIII-lea.

În momentul în care acoperişul era terminat, aceşti gargui provizorii deveneau definitivi. Firul de apă ce ajungea la ei nu mai era colectat de pe exteriorul bolţilor, ci de pe acoperişul propriu-zis, prin rigolele aşezate la cornişe. Din aceste rigole, prin şanţuri aproape verticale, apa ajungea la canalul garguiului, de unde era dirijată spre cel al contrafortului.

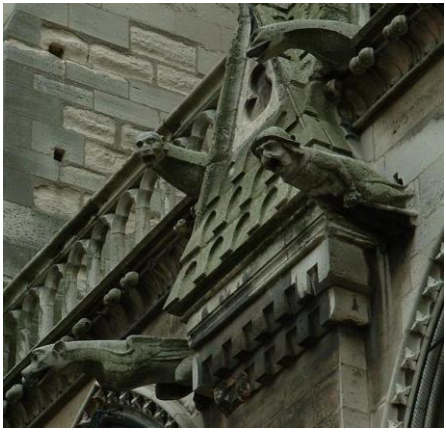
Există multiple variante de amplasare a garguilor. Uneori aceştia sunt aşezaţi de o parte şi de alta a contrafortului, într-un fel de ritm. V.-le-Duc aminteşte că astfel de cazuri pot fi întâlnite la Sainte-Chapelle de Paris, la sala sinodală din Sens sau la exteriorul capelei corului de

la Notre-Dame de Paris. Atunci când sunt poziţionaţi în axul contrafortului, garguii sunt în general susţinuţi prin console, aşa cum se pot vedea la Catedrala Saint-Nazaire din Carcassonne şi la alte edificii din sec. XIII-XIV. La catedrala din Clermont unii din gargui sunt plasaţi în punctul cel mai înalt al contrafortului.

Încă de la sfârşitul sec. al XIII-lea imagini umane încep să înlocuiască din ce în ce mai des chipurile monştrilor în sculptura garguilor.

De la călugări în rase largi, cu bărbi stufoase şi metaniere la brâu, până la beţivi ameţiţi, cu sticla într-o mână şi paharul în cealaltă, de la chipeşi negustori înveşmântaţi în stofe scumpe la cerşetori pergamentoşi, de la cavaleri înarmaţi cu spade la simpli ţărani, întreaga lume medievală îşi iscodeşte, curios sau ameninţător, urmaşii postmoderni.

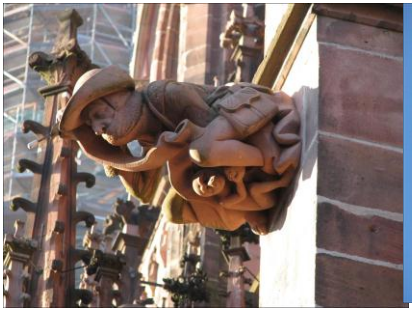
Gargui la Catedrala din Dijon;



Notre-Dame din Paris

Gargui la San Juan de los Reyes;

gargui cu chip uman la Runan, Côtes d'Armor, Bretagne, Franța



Domul din Freiburg in Breisgau

Domul din Freiburg in Breisgau

Corpuri sculptate în întregime, cu picioarele lipite de cornişele proeminente sau de zidurile înnegrite, busturi sau

doar capete iţite dintre muchiile peretelui, garguii cu chip de om veghează evlavios sau crunt dintre dantelăriile de piatră.

La domul din Freiburg se pot distinge clar detaliile veşmintelor unui nobil local întruchipat în unul din garguii agățați pe faţadă. Nici chiar grenul ţesăturii sau inelele armurii nu sunt neglijate de sculptor, care redă cu grijă pălăria, tolba, eşarfa şi alte accesorii.

La Domul din Freiburg nu doar monştri, himere sau figuri omeneşti împodobesc canalele de dirijare ale apei. Animale domestice obișnuite ale unei gospodării țărăneşti sau dobitoace fantastice, născute prin alăturări stranii, își profilează contururile printre crenelurile de piatră: tauri, cai, iepuri, câini cu aripi de liliac şi cu coadă de leu, hiene, tigri, elefanţi, capre cu labele din față de câine şi bot de maimuță.

Domul din Freiburg in Breisgau

Domul din Freiburg in Breisgau

Formele pe care meşterii medievali le dau garguilor sunt de o diversitate impresionantă: de la liniile cele mai simple, cum sunt canalele de piatră fără nici un ornament, amplasate în locuri puţin vizibile, la adevărate statuare sculptate cu fineţe până în cele mai mici detalii.

Care ar putea fi explicaţia decorării şanţurilor de scurgere ale catedralelor creştine cu imagini atât de înfricoşătoare? Faptul că la templele păgâne exista obiceiul de a împodobi jgheaburile cu figuri înspăimântătoare nu îndreptăţeşte neapărat preluarea lor la edificiile creştine medievale. Pentru a justifica apariţia acestor imagini care mărturisesc despre înfruntarea între bine şi rău, lumină şi întuneric, frumos şi urât sau sublim şi grotesc pe faţadele creştine s-au păstrat anumite tradiţii şi legende. Una dintre ele povesteşte că un dragon înfricoşător ce hălăduia prin peşterile de pe malurile Senei, semăna cu prisosinţă spaima printre localnici, deoarece, aşa ca în multe istorii medievale, el cerea tribut în vieţi umane. Această fiară botezată Gargui a fost înfrântă pe la anul 600 după Hristos de Sfântul Roman care o supune făcând semnul crucii. În

schimbul răpunerii monstrului, Sfântul le cere oamenilor să se boteze şi să îi permită construirea unei biserici creştine.

Sfâşiat în bucăţi, trupul dragonului este aruncat în foc. Capul şi gâtul acestuia nu ard însă, fiind obişnuite cu flăcările. Ele sunt agăţate pe faţada noii catedrale şi devin motive reluate secole de-a rândul în decoraţia catedralelor.

Semnificaţiile ce s-au atribuit acestor imagini contradictorii sunt multiple. Aceşti monştri, himere şi balauri nu reprezintă întotdeauna forţele răului, a tenebrelor şi a diavolului înfrânt de lumină şi de Cruce. Uneori devin imagini pozitive deoarece capătă valenţe protectoare.

Château de Vincennes, gargui care aminteşte cel mai bine imaginea legendară a dragonului răpus de Sfântul Roman.

Credinţele populare le atribuie puterea de a alunga duhurile necurate şi spiritele rele din preajma edificiilor. Garguii urlă la apropierea răului, fie vizibil, vrăjitoare, magicieni, demoni încarnați, fie invizibil, spirite, spectre, fantasme. Alături de funcţia apotropaică ce pare să fie un vestigiu al păgânismului, himerele antice aveau semnificaţii asemănătoare, garguii medievali aveau şi un rol anamnetic, amintind ereticilor, necreştinilor sau necredincioşilor protecţia divină a clădirii. Îndepărtând spiritele rele, garguii devin,

din imagini ale răului, chipuri ale binelui, păzitori ai bisericii. Alte interpretări le consideră fie expresii ale imaginilor biblice, fie ale subconştientului uman.

2. Şarpele sau păzitorul „centrului”

Monştri, dragoni sau balauri nu apar pentru prima oară în imaginarul creştin o dată cu garguii gotici. Catedralele romanice cunosc un întreg bestiar care înfloreşte pe capiteluri, sub cornişe, pe portaluri sau în orice colţ unde sculptura a putut să se infiltreze. Fantasticul mitologiei antice înmugureşte şi creşte pe trunchiul edificiului creştin sub forma centaurilor, a sirenelor, a himerelor, a grifonilor şi a altor fiinţe născute demult, în răsăritul timpului. Fantasme cu trup de şarpe și piept de leu, cu aripi şi cap de vultur, monștri cu capete de om și picioare de leu (catedrala din Basel), dragoni, fiinţe cu labe de animal, cozi de peşte şi trup uman şi multe alte arătări stranii şi polimorfe mijesc printre coloane şi statui de sfinți. În baptisteriul din Parma, lângă Pomul Vieţii străjuiesc balauri, la fel pe un basorelief în muzeul catedralei din Ferrara. Însă între toate aceste închipuiri ale haosului şi ale nopții, şarpele pare să fie animalul preferat. El se încolăceşte pe stâlpii intrării la biserica St. Mary and St. David, iar la biserica Anzy-le-Duc din Sâone-et-Loire îşi rostogoleşte puternicele inele înspre firave fiinţe umane.

Sirene și centauri la Catedrala Notre-Dame de Surgères, Charente-Maritime

Pentru a deslușI rostul atâtor șerpi pe catedralele creștine, Mircea Eliade se întoarce la textul biblic. În grădina raiului sunt doi pomi, cel al cunoașterii și cel al vieții. Lui Adam i se interzice să guste din roadele Pomului Cunoaşterii binelui şi răului. După ce el calcă porunca divină, este alungat din Paradis pentru a nu ajunge să cunoască locul în care se afla Pomul Vieții și a deveni, astfel, asemenea lui Dumnezeu, nemuritor. (*Facerea*, 2, 9). Pomul Vieții este ascuns, ca și alte simboluri ale vieții veșnice, păzite de monştrii, şerpi sau balauri şi căutate de eroi legendari: floarea nemuririi a lui Ghilgameș, merele de aur din grădina Hesperidelor[186].

[186] Mircea Eliade, *Tratat de istoria religiilor*, p. 269.

Notre-Dame, Surgères

Sacralitatea sau nemurirea se concentrează într-un „centru", se dobândeşte cu greu, ea e într-un loc inaccesibil, la capătul lumii, în fundul oceanului, pe un munte, păzită de monştri, şerpi sau alte fiinţe. Eroul ce vrea s-o dobândească trebuie să depăşească încercările şi să învingă monstrul. Aceasta este şi povestea lui Ghilgameş. Ut-Napiştim îi dezvăluie secretul „ierbii cu spini" care prelungeşte tinereţea la infinit şi care se află în fundul oceanului. Ghilgameş o găseşte dar, în drum spre Uruk, la un izvor, îi este mâncată de un şarpe. Textele iraniene dezvăluie şi ele imaginea unui şarpe-şopârlă care ameninţă Pomul Vieţii, arbore creat de Ahura Mazdā.

Se poate observa din interpretarea lui Mircea Eliade că monştrii, cu variantele lor de şerpi, dragoni, balauri şi altele, întreţin o anumită relaţie cu sacrul, cu „centrul", Uneori această relaţie poate lua forma unei protecţii, caz în care aceste întruchipări ale urâtului capătă rol de gardieni, de apărători ai nemuririi. Totuşi niciodată aceste vietăţi nu se vor confunda cu sacralitatea pe care eventual o protejează. Dimpotrivă, se poate constata o diferenţă radicală, fiinţială între cele două, în ciuda relaţiei ce ar putea apărea.

Colegiata de Santa Juliana, Santillana del Mar

Chiar dacă şerpii, grifonii sau monştrii „păzesc întotdeauna căile mântuirii, adică fac de strajă în jurul Pomului Vieţii sau unui alt simbol al lui”[187], ei rămân o imagine a urâtului, a răului şi chiar a morții. Chiar dacă păzesc absolutul, i se opun constitutiv, căci ei sunt întruchipări ale diformului, ale hidosului, ale grotescului ce definesc îndepărtarea de sursa reală a vieţii. Iar dacă absolutul este viaţă, armonie şi echilibru, ceea ce i se opune nu poate fi decât alienare şi, în final, moarte.

Moartea păzeşte viaţa, moartea este hotar al vieţii. Acesta ar putea fi un sens al monstruoaselor imagini ce străjuiesc simbolurile sacrului.

În estetica sa, Rosenkranz realizează o analogie între urât şi răul moral. Infernul este reprezentat în plan moral de rău şi de păcat, care se opun binelui. În plan estetic, acelaşi rol pe care îl aveau răul şi păcatul îl dobândeşte acum urâtul, care este infernul frumosului, deoarece el este opusul acestuia sau este o eroare pe care frumosul o

[187] Mircea Eliade, *Tratat de istoria religiilor*, p. 273.

conţine. Urâtul natural, urâtul spiritual şi urâtul artistic se caracterizează prin lipsa formei, dizarmonie, sluţenie, diformitate, şi se traduc în stângăcie, moarte, groaznic, demonic sau satanic.

Kilpeck, Herefordshire, biserica St. Mary and St. David

Multe din imaginile urâtului la Rosenkranz se regăsesc în concepţia despre nebunie a lui Michel Foucault. În ultimă instanţă, formele pe care le îmbracă nebunia nu sunt altele decât forme ale urâtului. În gândirea filosofului francez două sunt formele prin care nebunia îşi face simţită prezenţa în lume. Vorbim mai întâi despre o experienţă cosmică a nebuniei, unde oamenii se simt nişte spectatori tereştri ai unei nebunii care izvorăşte de pretutindeni. Aşa apare în lucrările lui H. Bosch, P. Breugel, A. Dürer sau Thierry Bouts. Nebunii, care la început sunt cei care nu conştientizează apropiatul sfârşit al lumii, devin ulterior atât de numeroşi încât însăşi nebunia lor devine semnul dezastrului. Nebunia apare ca o forţă primitivă de revelaţie,

revelaţia că oniricul e real; dar şi invers, orice realitate a lumii se va resorbi cândva în Imaginea fantastică, în distrugerea pură. Aceasta este tragica nebunie a lumii. O a doua formă a nebuniei sunt rătăcirile morale. Acestea nu mai cunosc dimensiunea cosmică a primei forme de nebunie, ci sunt nebunii prin păcat moral, prin îndepărtarea de la lege. Nebunia este cuprinsă acum în universul discursului, devine mai subtilă, este în inima oamenilor, le reglează şi le dereglează conduita. „Nebunia aceasta e meschină şi relativă şi dispare în faţa esenţialului, viaţa şi moartea, dreptatea şi adevărul. Discursul prin care se justifică aparţine unei conştiinţe critice a omului”[188].

Michel Foucault afirmă că cele două forme de nebunie se distanţează una de alta: de o parte viziunea cosmică înţeleasă ca element tragic, de cealaltă parte reflecţia morală văzută ca element critic; de o parte o *Corabie a nebunilor* cu chipuri întunecate, preocupate de alchimie, de ştiinţe şi ameninţate de bestialitate şi de sfârşitul timpului; de cealaltă parte o *Corabie a nebunilor* ca un exemplu didactic al defectelor umane.

Nebunia devine o formă specială a comicului. Relaţia între cele două apare încă din perioadă medievală, unde figura nebunului se întâlneşte în carnavaluri sau Sărbătorile Smintiţilor, manifestări hilare prin definiţie. În perioadă renascentistă, nebunia nu mai este doar o mască de carnaval, ci devine aproape un simbol filosofic, un semn al rătăcirii şi al îndepărtării, al căutării neîncetate. *Corabia nebunilor, Narremschiff,* apare în peisajul imaginar al Renaşterii.

[188] Michel Foucault, *Istoria nebuniei în epoca clasică*, traducere de Mircea Vasilescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1996, p. 32.

Hieronymus Bosch, *Corabia nebunilor,* 1500

În Evul Mediu nebunii erau alungaţi din oraşe, încredinţaţi negustorilor şi pelerinilor sau trimişi pe corăbii de la un oraş la altul[189]. „Şi se prea poate ca aceste corăbii, care au obsedat imaginaţia întregii Renaşteri timpurii, să fi fost nave de pelerinaj, nave în mod deschis simbolice, cu smintiţi aflaţi în căutarea raţiunii”[190]. Ele colindă mările spre Ţărmul Bunătăţilor şi devin caricatura unui păcat în *Corabia nebunilor* pentru Sebastian Brant (1494). Nebunia intervine în biciuirea moravurilor în *Elogiul* lui Erasmus din Rotterdam, 1509[191], iar *Corabia nebunilor* a lui Hieronymus Bosch este o adunătură de personaje şi de gesturi ridicole.

O relaţie între nebunie şi comic surprinde şi H. Bergson, care susţine că discernerii situaţiei prezente îi este necesară o anumită stare de trezie, o elasticitate a trupului şi a spiritului. Alterarea acestei stări, care duce la situaţii

[189] Michel Foucault, *Istoria nebuniei în epoca clasică*, tr. Mircea Vasilescu, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1996, pp. 12-13.
[190] Michel Foucault, *Istoria nebuniei,* p. 14.
[191] Umberto Eco, *Istoria urâtului,* p. 146.

hilare, este de fapt o maladie, o sărăcire psihologică ce vizează toate variaţiile nebuniei[192]. Legătura între moarte şi nebunie întăreşte ideea că aceasta din urmă este o rătăcire de la calea firească, iar ridicolul ce însoţeşte nebunia devine, la rândul său, o marcă a păcatului şi a neantului. Comicul, ceea ce este mecanic suprapus peste ceea ce este viu, aşa cum îl concepea H. Bergson, anunţă o înţepenire, o automatizare a ceea ce are viaţă. Comicul „apare atunci ca o răzbunare pasageră şi tăcută a « celuilalt », a opusului ce se desprinde prin inversiune din « elanul vital ». Jocul său mecanic aminteşte de mersul ţeapăn şi fantomatic al Adversarului, făptură hilară ce caută să-l întâmpine pe însuşi creatorul său («Dumnezeu-cel-viu»)"[193]. Privit din această perspectivă, comicul nu este doar o formă de ridiculizare a păcatului, ci devine un semn al păcatului însuşi, al nefirescului, al contrarului şi al lipsei de viaţă. Revenim poate la concepţia aristotelică după care doar spiritele inferioare sunt atinse de comic.

Dacă ne întoarcem la ideea lui M. Faucault despre nebunie, ni se pare că ambele forme ale sale, şi nebunia tragediei cosmice, şi cea a rătăcirilor morale provin din aceeaşi îndepărtare de Scriptură, de sacru. Prima, prin ştiinţa care nu poate aduce cunoaşterea, sau prin spaima de tenebre şi fantasme, care ţine de lipsa de credinţă; a doua prin îndepărtarea morală de la viaţa creştină. Cele două forme de nebunie nu sunt chiar aşa de departe una de alta. Nebunia ca rătăcire prin lume şi îndepărtare de sacru este accentuată şi de apropierea ei de moarte. M. Foucault crede că nebunia e o prezenţă a morţii. Nebunia, care-şi găseşte

[192] Henri Bergson, *Teoria râsului*, p. 32.
[193] Ştefan Afloroaei, *Glosse la o metafizică a duratei*, Studiu introductiv la H. Bergson, *Teoria râsului*, pp. 17-18.

exteriorizarea în urât, fie în înţelesul ei de figură tragică, fie în cel de conştiinţă critică, e moarte.

Biserica Anzy-le-Duc, Sâone-et-Loire, Bourgogne; imagini ale şarpelui

Nebunul e purtătorul morţii. Dacă leproşii erau purtători ai morţii fizice, nebunii, care le iau locul în stabilimentele spitaliceşti, sunt mesageri ai morţii spirituale, prin ruptura lor de sursa esenţială a vieţii care este sacrul. E îndepărtarea de centru, deznădejdea în faţa morţii şi a dezastrului sau ruperea de normele morale, îndepărtarea de existenţa întru sacru, care nu e existenţă reală, e nebunie, e distrugere. Real nu e decât sacrul şi căutarea permanentă a lui, care este scop al vieţii, în concepţia tradiţională. În acest caz îndepărtarea de sacru nu poate fi decât nebunie şi nu poate lua alte forme decât ale urâtului. În *Pildele lui Solomon* întâlnim aceeaşi

echivalare între nebunie şi moarte: „Nebunia este o femeie gălăgioasă, proastă şi care nu ştie nimic… ea pofteşte pe cei ce trec. ..Cine este neînţelept să intre la mine; Şi omul nu ştie că acolo sunt numai umbre, iar cei pe care îi pofteşte nebunia se află de mult în adâncurile şeolului (locuinţa morţilor)” (*Pilde,* 13-18).

S. Pietro, Tuscania, Viterbo, imaginea a doi monştri de o parte şi de alta a rozasei, imagine a „centrului”

Urâtul, ca opus al sacrului, al centrului şi al vieţii devine imagine a distrugerii, a descompunerii, a irealului şi a morţii. Chipul împietrit şi scheletic pe care meşterul medieval l-a cioplit la unul din garguii de la Domul din Freiburg este un exemplu pentru echivalarea ce se poate stabili între imaginile monştrilor şi semnele neantului.

Urâtul este moartea, îndepărtarea de centru, este nebunia necredinţei şi a păcatului, despărţirea de esenţa reală, de sursa vieţii. Este moartea prin respingerea

cuvântului sacru, a existenţei întru sacru. Frumosul devine căutarea sacrului, apropierea de centru, de origine, de absolut.

S. Pietro, Tuscania, Viterbo, imaginea a doi monştri de o parte şi de alta a rozasei, imagine a „centrului”

Există ceva comun în orice apropiere de sacralitate? Mistica. În toate practicile religioase, există un stadiu ultim, mistic, unde experienţele se aseamănă între ele. Este acel punct comun care poate să ofere un sprijin pentru găsirea unei concepţii universale despre frumos, valabil pentru orice fiinţă umană. Nu înseamnă că orice trăire estetică devine conştient o trăire mistică. Nici nu înseamnă că negăm concepţia kantiană a plăcerii fără scop. Căutarea realului, a originii, a absolutului nu este un scop evident al fiinţei umane, cel puţin nu este un scop aşa cum am putea

înţelege toate celelalte scopuri care ar putea produce plăcere şi pe care Kant le exemplifică în estetica sa. Este vorba de o necesitate fiinţială a omului. Dacă sacrul este „cosubstanţial fiinţei umane", atunci şi expresia lui exterioară, frumosul, va ţine tot de o structură fundamentală a omului şi nu de o plăcere care ar varia de la o epocă la alta. Diferenţele care ar interveni în aprecierea aceluiaşi lucru drept frumos sau urât, de către persoane diferite, sau chiar de către aceeaşi persoană, în perioade diferite, nu demonstrează că această necesitate interioară nu există, ci doar că nivelul de înţelegere şi de acces la propria fiinţă este diferit de la o persoană la alta şi de la o perioadă la alta. Forma exterioară a obiectului poate varia şi poate fi apreciată drept frumoasă sau urâtă, dar motivaţia interioară care determină aprecierea unui lucru drept frumos sau urât ţine de această nevoie a fiinţei umane de a se apropia de sacru. Nu forma exterioară este cea care dă adevăratul înţeles al frumuseţii, ci imboldul interior după care cineva apreciază ceva drept frumos sau urât. În orice exteriorizare materială sau spirituală, apreciată drept frumoasă, există o aspiraţie către absolut şi o căutare a refacerii legăturii cu armonia, elemente ce vor determina pe cel ce priveşte, să le resimtă ca frumoase. Este normal ca aceleaşi lucruri să fie considerate şi frumoase şi urâte, deoarece aceste aprecieri ţin de nivelul şi structura interioară a fiecăruia.

Absolutul se dezvăluie după o multitudine de orizonturi[194]. Fiecare îl percepe după propriile posibilităţi, după propriul nivel de înţelegere şi simţire, după propria spiritualizare.

[194] Vezi J.-L. Marion, *Fiind dat - o fenomenologie a donaţiei*, traducere Ioan Ică Jr., Sibiu, Deisis, 2003.

Acest impuls comun care determină aprecierea unui lucru drept frumos poate fi identificat în ceea ce este comun tuturor misticilor, iubirea. Trăirea frumosului este un sentiment de iubire. *Filocalia*, expresia literară a căutării lui Dumnezeu, se traduce prin dragoste de frumos. Locul ultim al călătoriei sufletului este frumosul. Esenţa oricărui lucru frumos trebuie căutată în iubirea ca principiu ultim al existenţei. Acelaşi lucru îl spunea şi Platon când avansa în înţelegerea lucrurilor frumoase, de la cele materiale la cele spirituale, care nu erau percepute decât printr-o stare afectivă, printr-un sentiment de dragoste. Pentru Pseudo-Dionisie Areopagitul frumosul este unul din atributele divine. Această frumuseţe arhetipală pe care artistul o contemplă, o imită, este sursa oricărui lucru frumos.

Invers, urâtul îşi are originea în ură, se trage din negarea iubirii, din îndepărtarea şi uitarea condiţiei umane de alteritate divină, din uitarea stării de graţie, din uitarea principiului, a sursei, a donatorului, a condiţiei noastre de *adonat* (J.-L. Marion).

Totuşi urâţenia exterioară nu este întotdeauna echivalentă cu răul şi cu demonicul. Sacralitatea însăşi poate lua uneori chipuri înfiorătoare, cum este răstignirea lui Hristos. Nu sacrul este totuşi cel care devine cutremurător, ci însăşi răutatea lumii care nu poate primi sacralitatea decât după criteriile ei[195]. Acelaşi lucru îl afirmă Hegel în *Estetica* II: „Hristos cel răstignit …nu poate fi înfăţişat prin formele Frumuseţii greceşti".

[195] Vezi J.-L. Marion, *Crucea vizibilului. Tablou, televiziune, icoană, o privire fenomenologică*, traducere Mihail Neamţu, Sibiu, Deisis, 2000.

Domul din Freiburg in Breisgau

„Vrăjmaşii…întrucât se opun lui Dumnezeu, Îl hulesc, Îl batjocoresc, Îl martirizează, Îl răstignesc, sunt reprezentaţi ca răi pe dinăuntru, iar reprezentarea răutăţii lor lăuntrice şi a potrivniciei faţă de Dumnezeu atrage după sine în exterior urâţenie". Sacralitatea, care coboară în lume pentru omul de rând, nu poate lua chip decât după forma lumii. Demonicul schingiuieşte chipul slavei, al lui Hristos.

> „*Typos*-ul în care se coboară sfinţenia invizibilă trebuie să se acomodeze cu ceea ce îi oferă în schimb vizibilul…or, istoria oamenilor se confundă cu istoria crimei şi a urii împotriva lui Dumnezeu şi a celui nevinovat; prin urmare, vizibilul nu poate primi în el

> întipărirea invizibilului decât în modul propriei sale uri ucigaşe faţă de invizibilul însuşi”[196].

Dar sensul acestei suferinţe este iubirea însăşi, deoarece, aşa cum afirmă Fericitul Augustin **(***Predica* 27, 6) desfigurarea exterioară a lui Hristos exprimă frumuseţea lăuntrică. „Dacă El nu şi-ar fi dorit să devină diform, nicicând tu nu ai fi redobândit forma divină pe care o pierduseşi”.

Depăşirea simbolului, spre arta anagogică

Simbolul este puntea între vizibil şi invizibil, este modalitatea prin care transcendentul (termen înţeles în sens medieval – Absolutul, divinitatea) se face înţeles, este forma pe care o ia ceea ce nu are nici o formă, este exprimarea inexprimabilului. Arta foloseşte simbolul tocmai pentru a trimite la ceea ce nu poate lua nici un fel de chip. Imaginile familiare, cunoscute, accesibile, devin chei pentru pătrunderea într-un tărâm refuzat logicii obişnuite. Fiind o ilustrare a Sfintei Scripturi, imaginile din decoraţiile catedralei gotice nu sunt nici ele altceva decît ceea ce sunt imaginile biblice, imagini cifrate, simbolice, care cer cititorului sau privitorului o participare activă, o interpretare a ceea ce vede. De aceea simbolul îl invită pe

[196] J.-L. Marion, *Crucea vizibilului. Tablou, televiziune, icoană, o privire fenomenologică*, traducere Mihail Neamţu, Sibiu, Deisis, 2000, p. 116.

interpretul său, aşa cum spunea Andrei Pleşu, să iasă din sensibil fără a ieşi din real – şi să atingă astfel pragul dincolo de care pământul din noi devine pământ văzător.

Arta medievală se vădeşte o artă încărcată de sensuri revelând dubla întemeiere pe care opera simbolică o are în psihicul nostru: „nevoia de a vizualiza abstractul şi nevoia de a transcende vizibilul”[197]. Putem spune despre simbol, alături de Simonne Poque, că este o cale, un drum spre lucruri ce ne par foarte îndepărtate dar care totuşi fac parte din chiar fiinţa noastră: Le symbol, „il annonce le proche et il rapproche du distant; il présant un sens familier et il familiarise à un sens plus étrange”[198].

Permanenta nelinişte şi căutare a noului şi a originalităţii, care caracterizează mentalitatea artistului contemporan, era necunoscută acelui „om fără idei”, pentru că el se lăsa în totalitate condus de imaginea revelată pe care trebuia să o exprime. Nu îi lipsea ideea, ca modernului, pentru că ideea era primită de dincolo de sine. Rolul hotărâtor în arta medievală îl avea Scriptura și textele sfinte.

[197] Gabriel Liiceanu, *Om şi simbol, Interpretări ale simbolului în teoria artei şi filosofia culturii*, Humanitas, 2005.
[198] Suzanne Poque, *Le langage symbolique dans la predication d'Augustin d'Hippone*, tome I, Etudes Augustinienes, Paris, 1984, p. XVIII.

Referinţe:

- BARBĂNEAGRĂ, Paul Textele filmelor *Arhitectură şi geografie sacră, Mircea Eliade şi redescoperirea sacrului*, traducere de Mihaela Cristea şi Marcel Tolcea, Ed. Polirom, 2000.
- CASSIRER, Ernst, *Eseu despre om, O introducere în filozofia culturii umane*, traducere de Constantin Coşman, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1994.
- CHEVALIER, Jean şi GEERBRANT, Alain, *Dicţionar de simboluri*, vol. 1, Ed. Artemis, Bucureşti, 1984.
- COCAGNAC, Maurice, *Simbolurile biblice, Lexic teologic*, traducere de Michaela Slăvescu, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1997.
- COOMARASWAMY, Ananda K., *The Inverted Tree*, tr.fr. Gérard Leconte, *L'Arbre Inversé*, Archè, Milano, 1984.
- *Coranul*, tr. rom. Silvestru Octavian Isopescul, Chişinău, Ed. Cartier, 2001.
- CORBIN, Henry, *L'imagination créatrice dans le sufisme d'Ibn' Arabi*, Paris, 1958.
- CHRISTE, Yves, « Les représentations médiévales d'Ap. 4 en visions de seconde parousie, Origines,

textes et contexte », dans *Cahiers d'Archéologie 23*, 1974.
- DANIELOU, Jean, *Les symbols chrétiens primitifs*, Sagesses, Seuil, 1961.
- DILASSER, Maurice, *Patrimoine religieux du Bretagne*, Le Telegramme, 2006.
- DIONISIE Pseudo-Areopagitul , *Despre Numele Divine. Teologia mistică*, traducere de Cicerone Iordăchescu şi Theofil Simenschy, Iaşi, Institutul European, 1993.
- DIONISIE Pseudo-Areopagitul, *Ierarhia cerească*, traducere de Pr. Dumitru Stăniloae, Ed. Paideia, Bucureşti, 1996.
- DRĂGUȚ, Vasile, *Arta românească*, Editura Meridiane, București, 1982.
- DUMITRESCU, Sorin, *Chivotele lui Petru Rareş şi modelul lor ceresc*, Bucureşti, Anastasia, 2001.
- DURAND, Gilbert, *Aventurile imaginii, imaginaţia simbolică, imaginarul*, traducere de Muguraş Constantinescu şi Anişoara Bobocea, Nemira, 1999.
- ELIADE, Mircea, *Eseuri, Mitul eternei reîntoarceri*, traducere de Maria Ivănescu şi Cezar Ivănescu, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1991.
- ELIADE, Mircea, *Imagini şi simboluri*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994.
- ELIADE, Mircea, Istoria credinţelor şi ideilor religioase, trad. De Cezar Baltag, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1986.
- ELIADE, Mircea, *Tratat de istoria religiilor*, traducere de Mariana Noica, Bucureşti, Editura Humanitas, 1992.

- ELIADE, Mircea, *Samanismul si tehnicile arhaice ale extazului*, trad. Brânduşa Prelipceanu şi Cezar Baltag, Bucuresti, Ed. Humanitas, 1997.
- EVDOCHIMOV, Paul, *Arta icoanei, o teologie a frumuseţii*, traducere de Grigore Moga şi Petru Moga, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1992.
- FLORENSKI, Pavel, *Perspectiva inversă şi alte scrieri*, traducere de Tatiana Nicolescu, Alexandra Nicolescu, Ana Maria Brezuleanu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1997.
- FROMAGET, Michel, *Le symbolisme des quatre vivants*. Editions du Felin, 1992.
- IRENEE de Lyon, *Contre les hérésies*, Cerf, 1991.
- GHYKA, Matila, *Estetica şi teoria artei*, selecţie de texte, traducere Traian Drăgoi, Bucureşti,Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981.
- GHYKA, Matila, *Filosofia şi mistica numărului*, traducere de Dumitru Purnichescu, Ed. Univers enciclopedic, Bucureşti, 1998.
- GHYKA, Matila, *Le nombre d'or*, tome I, *Les Rythmes*, Paris, Librairie Gallimard, 1931.
- GUÉNON, René, *Simboluri ale ştiinţei sacre*, traducere de Marcel Tolcea şi Sorina Şerbănescu, Bucureşti, Editura Humanitas, Bucureşti, 1997.
- HEIDEGGER, M., *Repere pe drumul gândirii*, traducere de Th. Kleininger şi G. Liiceanu, Bucureşti, Editura Politică, 1988.
- JUNG, C. G., *Opere complete*, Vol. 12, *Psihologie şi alchimie*, traducere de Carmen Oniţi şi Maria Magdalena Anghelescu, Universitas, 1998.
- JUNG, C.G., *Psychologie et religion*, Paris, 1958.
- JUNG, C. G., *Types psychologiques*, Geneve, 1950.

- LE GOFF, Jacques şi SCHMITT, Jean-Claude (coord.), *Dicţionar tematic al Evului Mediu Occidental*, traducere Denisa Burducea, Nadia Farcaş, Marius Roman, Mădălina Roşioru, Gina Puică, Iaşi, Polirom, 2002.
- LIICEANU, Gabriel, *Om şi simbol, Interpretări ale simbolului în teoria artei şi filosofia culturii*, Humanitas, 2005.
- LIVIO, Mario *Secţiunea de aur. Povestea lui phi, cel mai uimitor număr*, traducere de Mihnea Moroianu, Editura Humanitas, 2007.
- LOSSKY, V., *Essai sur la théologie mystique de l'Eglise d'Orient*, Cerf, Paris, 1990.
- MÂLE, Emile, *L'art réligieux du XIII-ème siècle en France*, Paris, Librairie Armand Colin, 1931.
- MARION, Jean-Luc, *Crucea vizibilului, Tablou, televiziune, icoană, o privire fenomenologică*, traducere de Mihail Neamţu, Deisis, Sibiu, 2000.
- MEISTER Eckhart, *apud* Alain de Libera, *Mistica renană, de la Albert cel Mare la Meister Eckhart*, Amarcord, Timişoara, 1997.
- PENEAUD, Philippe, *Les Quatre Vivants*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- *Pictrura murala din Moldova* / *La peinture murale de Moldavie*, Editions Meridiane, Bucuresti, 1982.
- POQUE, Suzanne, *Le langage symbolique dans la predication d'Augustin d'Hippone*, tome I, Etudes Augustinienes, Paris, 1984.
- QUENOT, Michel, *Icoana, fereastră spre absolut*, traducere de Vasile Răducă, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 1993.
- SOURIAU, E., *L'ombre de Dieu*, Paris, 1995.

- TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Istoria esteticii*, vol. 1, traducere de Sorin Mărculescu, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1978.
- TRUBEŢKOI, E., *3 eseuri despre icoană*, traducere de Boris Buzilă, Editura Anastasia, 1999.
- UNGUREANU, Cristian, *Dialog între sferă şi cub. Geometria secretă a icoanelor bizantine*, Iaşi, Editura Artes, 2006.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, [EBook #30786] December 28, 2009 PROJECT GUTENBERG EBOOK DICTIONNAIRE http://www.gutenberg.org/files/30786/30786-h/30786-h.htm

Cuprins:

Introducere 7
Capitolul I 10
Simbolul în gândirea medievală 10
1. Etimologie. Simbolul - nevăzutul care dă sens văzutului 10
2. Niveluri de interpretare 19
Simbolul ca suport 19
Lumea, simbol al Creației 20
Simbolul, epifanie a invizibilului 22
3. Hermeneutul și simbolul 24
Capitolul II 29
Icoana, punte între vizibil şi invizibil 29
1. Negarea vizibilului 29
2. Sensul anagogic al icoanei 43
3. Privirea care te privește 55
4. Simbolismul arborelui 59
5. Crucea şi Pomul Vieţii 85
Capitolul III 92
Catedrala – simbol al cerului și al pământului 92
1. Matematica sacră. Geometria şi numărul 94
2. Matematica sacră. Proporţia 103
Capitolul IV 112
Simbolurile celor patru Evanghelişti 112

1. Originile 115
2. Chipul fiinţelor 120
Omul 120
Vulturul 122
Leul 124
Taurul 130
3. Imaginea celor patru fiinţe apocaliptice în artă 131
Capitolul V 161
Imaginar grotesc 161
1. Garguii catedralelor 161
2. Şarpele sau păzitorul „centrului” 177
Depăşirea simbolului, spre arta anagogică 191
Referinţe: 193